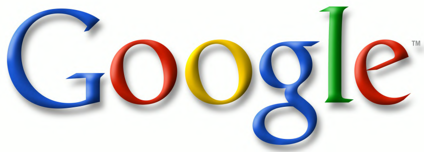
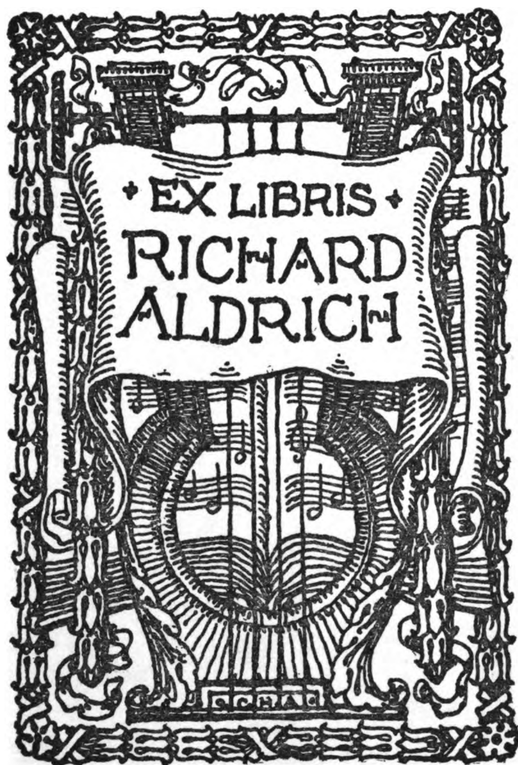
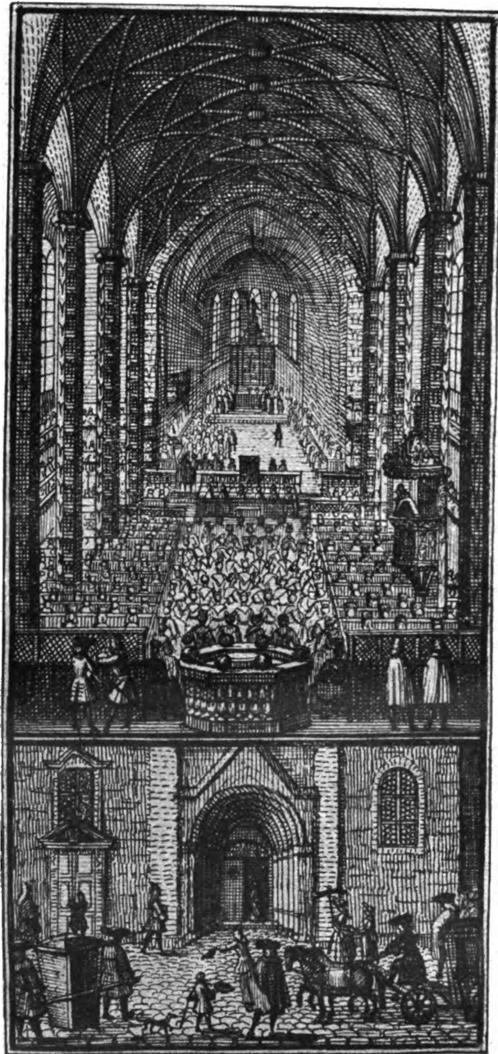

Google


EX LIBRIS
RICHARD
ALDRICH

Bach-Jahrbuch
1919



Inneres und Portal der Thomaskirche um 1710.
Aus „Unfehlbare Engel-Freude oder Geistliches Gesangbuch",
Leipzig 1710.

Bach-Jahrbuch

16. Jahrgang 1919

Im Auftrage der

Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben

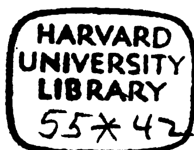
von

Arnold Schering

(Leipzig)



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
Leipzig



Inhalt.

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Vereinsjahr 20, 2.

Über J. S. Bachs Konzertform.

Von August Halm (Eßlingen am Neckar).

I. Formale Harmonik.

Wir bestimmen die Form in der Hauptsache nach der Harmonik. Zwar sprechen wir, um sie zu gliedern, von ersten und zweiten Themen, womit wir uns ja auf das melodische Gebiet begeben; doch sagt das nicht gar viel und auch nichts besonders deutliches: denn wir legen damit die Zahl der Themen nicht fest, erkennen vielmehr das Wichtige darin, wie sich die Themen in die harmonische Entwicklung einordnen, und sehen ihre Gestalt überdies auch von dem harmonischen Willen abhängig, keineswegs nur diesem gebietend. So meinen wir mit den „zwei Hauptthemen" der klassischen Sonaten-Hauptform ebensowohl einzelne Themengestalten als auch Themenkomplexe, also keine Zweizahl, sondern eine, zumeist gegensätzliche, Zweiheit von Hauptgruppen. Eher noch beschränkt sich Bach in seiner Konzertform auf eine wirkliche Zweizahl von Hauptthemen, oder ein Haupt- und ein Nebenthema; dafür sind seine Themen, namentlich seine ersten, nicht wie meistens in der Sonate, mehr nur Thesen, Überschriften, sondern ausgeführte Satzgebilde, auf langen Atem berechnete Satzperioden, wie sie in der Sonate nur ausnahmsweise versucht wurden und sich dort auch eher hinderlich erwiesen. Etwas Überschriftenähnliches scheint ja der Anfang des Italienischen Konzerts zu haben, doch wenn wir, in der Absicht, das erste Thema vorzuführen, durch die Dominant veranlaßt, nach der ersten Viertelpause weiterspielen, so können wir auch schon nicht mehr aufhören, bis wir bei dem ersten Ganzschluß in der Tonika, d. h. aber

zugleich: an der Wende der ganzen ersten Gruppe angelangt sind, also unmittelbar vor dem Eintritt des 2. Themas. In dem ersten Satz der Englischen Suite in Gmoll geht es in einem Atem bis zum ersten Ganzschluß (33. Takt); in dem der Amoll-Suite wäre zwar ein Aufhören in der Oberstimme zu Anfang des 4. Taktes harmonisch, nicht aber dynamisch möglich. Kurz: bei den Sonaten kann man in der Regel das 1. Thema angeben und irgendwo in Bälde einen vorläufigen Abschluß oder einigermaßen starken Einschnitt benützen, um wenigstens halbwegs mit Fug und einigem Anstand aufzuhören, bei Bachs Konzertform dagegen kann man das in der Regel nicht.

Mit diesem Unterschied hängt ein anderer zusammen: nämlich die Sonate stellt ihr 2. Thema in eine neue, Bach in seiner Konzertform dagegen stellt es noch in die erste Tonart, womit er die größere Stetigkeit und Unauflösbarkeit der ersten Gruppe herstellt; er braucht in ihr nicht zu modulieren bzw. ihr nicht ein modulierende Übergangsgruppe entgegenzusetzen oder jene durch eine solche ablösen zu lassen.

Das rein harmonische Schema der Konzertform, d. h. das harmonische Verhältnis ihrer Gruppen, ähnelt oder gleicht dem der Fuge: die erste Hauptgruppe gehört der Haupttonart, die zweite der parallelen, die dritte der Unterdominanttonart. (Wohlgemerkt: es werden hier die Hauptgruppen wieder von dem 1. Thema angeführt, es setzt sich also nicht eine zweite Hauptgruppe einer ersten zugleich auch thematisch, wie in der Sonate, entgegen, so daß diese Form auch nach dieser Hinsicht der Fuge näher steht als der Sonate.) Endlich kehrt, zum Beschluß, der erste Teil der ersten Hauptgruppe, d. i. die Entwicklung des 1. Hauptthemas vom Anfang bis zum ersten großen Tonika-Ganzschluß wieder, also bis dahin, wo beim erstenmal der Eintritt des 2. Themas unmittelbar bevorsteht. Diese Wiederkehr pflegt wörtlich genau zu geschehen. So verläuft das harmonische Schema; die einzelnen Fälle behalten sich, wie wir sehen werden, einige und zum Teil sehr beträchtliche Freiheiten vor. Zunächst erwähnen wir als kleines Beispiel von Freiheit vom Schema die dritte Hauptgruppe der

Englischen Suite in Gmoll[1]): sie vereinigt in sich die Oberdominant-, die Unterdominant- und deren Paralleltonart, also Dmoll, Cmoll, Esdur, so daß wir hier eine stark bereicherte Unterdominantgruppe vor uns haben.

Erweist sich nun auch diese im Schema angegebene harmonische bzw. tonartliche Ordnung, da sie der natürlichen Verwandtschaft und Zuneigung der Tonarten Rechnung trägt, als unmittelbar vernünftig und lebensfähig, so könnte sie deshalb immer noch, als Regel gleichsam mit kaltem Gehorsam befolgt, des Lebens ermangeln. Wie Bach ihr lebendigen Geist einhaucht oder ihren Lebenswillen und Geist erkennt und ihm dient, das möge uns die folgende Betrachtung zeigen.

In der Englischen Suite in Gmoll, deren einfache und vollständige Struktur uns dazu einlädt, sie als schematisch vorbildlich zu benützen, beginnt die Gruppe der Paralleltonart sehr deutlich im 67. Takt. Der Einsatz des 1. Hauptthemas fand aber in derselben Tonart Bdur, auf derselben Stufe und sogar in derselben Stimme, schon im 53. Takt statt, und zwar dort mit dem 2. Thema verbunden, dessen Modulationstrieb aber von dem Bdur bald wieder ablenkte. Somit erfüllt die spätere und dann gültige Bdur-Tonart (eben im 67. Takt) ein vorher gegebenes Versprechen. Im Gegensatz zu diesem Verfahren geschieht der Eintritt der Oberdominant (im 107. Takt) mehr wie im Fluß, weniger prononziert. Beachten wir ja solche Unterschiede als Zeichen der geistigen Freiheit und Beweglichkeit des Gestaltenden, der sich mit einem Weg nicht auch zugleich den Zwang schafft noch auch die Bequemlichkeit verschafft, ihn immer wieder zu gehen.

Wir führen noch weitere Beispiele an für diese Technik des tonartlichen Entwickelns, des Beziehens von Versuch und Tat. Der 61. Takt des Allegros der 6. Englischen Suite eröffnet die hier ganz selbständig gewordene und breit ausgeführte (außerhalb des Fugenschemas stehende) Oberdominantgruppe (Amoll) mit dem Einsatz des 1. Hauptthemas im

[1]) Wir meinen immer die ersten Sätze, wenn wir nicht ausdrücklich anders angeben.

Baß[1]); vorher, schon im 56. Takt, hatte der Baß eine Oktav

---

1) 1. Für die heute ja leider nicht so seltenen Spieler, die durch Varianten, in diesem Fall präziser gesagt: „Diminutionen“, sich das Urbild leicht verhüllen lassen, bemerken wir: der Baß des 62. und 63. Taktes entspricht der Oberstimme des 2. und 3. Taktes (immer vom Allegro an gezählt), wie die kleinen Noten zeigen:



nur daß im 63. Takt die Sechzehntel des dritten Taktteils, in die Terz der Tonika mündend, eine Mischung darstellen zwischen den Sechzehnteln der Ober- (bzw. Alt-)stimme im letzten Drittel des 3. Taktes und denjenigen der Unterstimme in dessen zweitem Drittel. 2. Ich bezeichnete, dem klaren Bild nach, die Unterstimme des 61. Taktes als Baß, obgleich nachher, im 64. Takt, ein „eigentlicher“ Baß einsetzt; Bach macht hier von der Freizügigkeit Gebrauch, die der Klavierstil den Stimmen gewähren kann; im 61. Takt verschwindet die Mittelstimme, der Baß, immer mehr in die mittlere Region steigend, läßt sich in diese Mittelstimme umdeuten, so daß der wirkliche Baß im 64. Takt das Gefühl, dreien obligaten Stimmen zuzuhören, nicht stört. Wollten wir die Stelle in Partitur bringen, so müßten wir etwa das h des Tenors, oder, besser noch, das $\bar{c}$ des Alts zu Anfang des 61. Taktes in das Hauptthema weiterführen, so daß die Sechzehntelpause wegfiele bzw. durch eine kleine Staccatopause ersetzt würde; im übrigen hätten wir an Stellen wie im 60. Takt Doppelgriffe anzuwenden. 3. Benützen wir hier gleich noch die Gelegenheit, den Reichtum an Kombinationen wahrzunehmen! Die Oberstimme des 64. Taktes entspricht der des zweiten, wie Figur b zeigt:



auch ist der Anfang des 65. Taktes in den oberen Stimmen nichts anderes als die offen zweistimmig gegebene Tatsache des Anfangs des 3. Taktes, bei dem die Zweistimmigkeit bzw. Doppellinie der Melodie verhüllt war oder nur der Deutung freistand (vgl. c und cc). Während nun also das obere System im 64. Takt auf den 2. Takt hinweist, bezieht sich der Baß desselben 64. Taktes deutlich auf den 4. Takt, und zwar auf die mit dem Hauptthema einsetzende Oberstimme, und sein Fortgang im 65. Takt und zu Anfang des 66., auf deren Fortgang im 5. Takt und

tiefer dieses Thema gebracht, aber weniger vollständig, und ebenfalls wirkten dort die Modulationen des vorhergehenden 2. Themas noch nach. — Einem merkwürdigen Fall begegnen wir im 6. Brandenburgischen Konzert. Klingt das tonartliche F dur im 32. Takt nicht eher wie nur behauptet, nicht aber ausreichend begründet? ja wäre es nicht fast ein Schulbeispiel für einen ungenügend gestalteten Übergang in eine

---

zu Anfang des 6., denn der Baß des 65. Taktes ist die melodische Umkehrung der Oberstimme des 5. Dem kleinen Akt von Befreiung des Nachbildes vom Vorbild, der in der Umkehrung selbst erblickt werden mag, folgte ein etwas größerer, immer noch bescheidener, aber doch schon mehr körperlicher, indem der Baß auf das 3. Viertel des 65. Taktes im Septsprung abwärts geht, anstatt des von seinem Vorbild im 5. Takt gegebenen Quartschritts aufwärts, welche Eigenmächtigkeit er im 66. Takt wiederholt, dies zugleich zu weiterer Emanzipation zum Anlaß nehmend: denn er sagt nun seinem bisherigen Vorbild überhaupt ab und wendet sich dem vom Tenor im 3. Viertel des 6. Taktes gegebenen Bild zu, ohne es jedoch genau zu kopieren. Den schönsten Zug aber sehen wir darin, wie die gewonnene Freiheit nunmehr, im 67. Takt, gesteigert, ja für empfindliche Sinne triumphierend erscheint: nämlich die Oberstimme beruft sich hier auf ihren Zustand im 7. und 8. Takt, dessen Gehemmtheit sie nun abgeschüttelt hat, ganz als ob die allmähliche Befreiung des Basses auch ihr zugut gekommen wäre! Wie geistig lebendig erscheinen so die Beziehungen der Stimmen zueinander! Aber freilich, wie nötig auch genau zu hören, um den Geist zu vernehmen; oder nachzuforschen, wo das Hören nicht ausreicht! — Endlich machen wir noch auf den zweistimmigen Kanon im 68. und 69. Takt aufmerksam. Der Einsatz auf e wird in der Untersept Fis beantwortet; das 3. Viertel des Basses steht gleichfalls im gleichen Verhältnis zu seinem Vorbild, denn aus der Diminution gelöst heißt sein Gang in Achteln: d c h abwärts. Im 69. Takt hören wir plötzlich einen Kanon der Oktav und zwar im Abstand eines Achtels. Wie vollzog sich der Wechsel? Nicht durch ein verändertes Intervall, d. i. durch ungenaues Nachbilden, so wie bei dem Übergang vom Kanon der Oktav in den der Unternone in der zweistimmigen F dur-Invention (8. Takt), sondern durch Beschleunigen: der Gang c H A zu Anfang des 69. Taktes, der seinem Vorbild h a gis (Ende des 68. Taktes, Oberstimme) entsprechend in Achteln geschehen sollte, preßt sich in den Raum eines punktierten Achtels anstatt eines punktierten Viertels zusammen; sein Ende, nämlich der Ton A, gibt zugleich den Anfang der kanonischen Nachahmung des Taktanfangs in der Oberstimme. Der Baß wiederholt im 3. Viertel das 2. Viertel der Oberstimme; der normale Abstand entsteht wieder durch die Erweiterung des Vorbilds in der nachahmenden Stimme.

neue Tonart? Aber nein, dieses an sich nicht recht überzeugende F dur, dessen Gültigkeit und Gewolltheit sich sonst erst aus seinem Beharren im folgenden, nicht aber aus eigener Kraft des Auftretens erwiese, nährt sich von der im früheren vollzogenen F dur-Kadenz (24.—25. Takt), wie auch umgekehrt diese, da ihr im Verhältnis zu ihrer Absichtlichkeit und Energie ein gar zu kurzlebiges F dur folgt, nämlich nur zwei Takte lang, auf das Kommende hinwies, bzw. wie das, was zwischen dem 27. und 32. Takt geschieht, von vornherein mehr als ein Nachgeben zugunsten der Schwerkraft, ein vorübergehender Rückfall ins B dur gefühlt werden will, der im 27. Takt sogar nach Es dur, ja zuletzt nach As dur zu führen droht, welch letztere Gefahr aber gerade noch im äußersten Augenblick durch eine genial plötzliche Wendung verhütet wird: eine Wendung freilich, die wieder, obgleich zunächst nur nach B dur führend, doch im Grund nur dank der Anziehungskraft des höher gelegenen, schon erreichten F dur so gelingen konnte, gleichwie dieser Magnetismus nachher das F dur, eben weil es erwartet wurde und schon in der Luft bereit schwebt, überzeugend macht, ohne daß eine neue Kadenz Arbeit zu leisten hätte. Fürwahr eine hochkünstlerische Ökonomie der Kräfte!

Uns Heutigen zwar bekundet sich in solchem die Stärke des harmonischen Formsinns nicht mehr unmittelbar genug. Nicht nur macht uns die Schönheit und Gewalt harmonischer Steigerungen größeren Stils, wie sie erst die chromatische Denkweise ermöglichte, anspruchsvoller; nein wir stumpften uns auch durch die gewissermaßen gröberen Kontraste der klassischen Sonate ab (von der nachklassischen zu schweigen), so daß wir vielleicht fast ausnahmslos durch Studieren und Beobachten nachhelfen müssen, um die bescheidenere und feinere, aber eben nicht schwächere Geistigkeit zu entdecken und als die Kraft zu erleben, die sie tatsächlich ist. Ich will nicht verhehlen, daß ich an anderem Ort von mir Gesagtes[1]) mit diesem teils ergänze bzw. einschränke, teils berichtige.

[1]) Vgl. Von 2 Kulturen der Musik, 1. Hauptstück und andere Stellen dort; ferner das Vorwort meines C dur-Konzerts.

Wie Bach in seiner großen Fdur-Tokkata für Orgel den Eintritt der Paralleltonartgruppe entscheidend und sieghaft gestaltet: ja, den mächtigen Eindruck davon empfinden wir wohl alle; ein guter Teil von uns mag auch noch das Anwachsen der tonartlichen Deutlichkeit des Dmoll, die geistige Crescendolinie seiner Gewißheit miterleben, die sich von den Takten 188—190, sodann 195—203 nach den Takten 213—218 zieht; wogegen nicht wenige andere, durch kurzatmige Deutungen verwöhnte Zuhörer mehr die Gefahren für die Tonart spüren möchten, wo sie eben gerade im Gegenteil den Sieg der Tonart mitfeiern sollten: solche nämlich, die in den Takten 204—212 (wenn nicht gar schon in 191—192) ein ernstliches Modulieren sehen, denen also der tonale Magnetismus wirkungslos bleibt oder deren tonales Empfinden der Elastizität ermangelt, so daß ihnen der Faden abreißt: ihnen wird das Kraftgefühl der überwundenen Krisis im 219. Takt nicht oder nur abgeschwächt zu teil. Vollends aber werden sehr viele von uns mit ihrem Empfinden scheitern, wenn sie denselben kritischen Trugschluß des 204. Taktes später wiederfinden, da es die Gmoll-Gruppe zu gewinnen gilt (im 318. Takt): das genaue Wiederholen gerade einer mächtigen und auffallenden Wirkung kühlt uns eher ab als daß es uns berauschte, uns, die wir eben doch mehr Effekte als Wirkungen wahrnehmen. Ja: als Effekt dürfte die Stelle freilich nicht, als Wirkung und Auswirkung aber durfte sie wiederholt werden. Dem überraschenden Effekt geben wir uns williger hin, wenn er, nur einmal erzielt, den Höhepunkt bedeutet. Hier aber will — und gerade solches hören wir Heutigen im allgemeinen zu wenig, falls wir es nicht sogar ganz mißhören — hier also will sich das Mächtige der Erscheinung des Trugschlusses eben nicht der Überraschung, sondern im Gegenteil einer sich folgerichtig auswirkenden Kraft verdanken, die im 196. Takt aufkeimt. Der Esdur-Akkord zu dessen Anfang gibt sich deutlich als die zweite Stufe in Dmoll kund, und zwar als die sogenannte phrygische zweite Stufe, oder, wie man auch sagt, als neapolitanischer Sextakkord. Auf diesen nun berufen sich die Takte 210 und 212, indem sie ihn ausbreiten; der 204. Takt

aber will das vorbereiten und rechtfertigen, indem er dem Esdur-Akkord seine Dominant vorausschickt: dies ist der wirkliche Sinn des Trugschlusses. Daß nun der 206. Takt sich wieder von Esdur entfernt, schädigt dessen jetzt größere Eigenkraft nicht; der Schwung des Trugschlusses führt zunächst naturgemäß über das Ziel hinaus, im 210. Takt fühlen wir uns aber durchaus als nach dem Esdur-Akkord zurückkehrend, dessen Zielhaftigkeit unserem Bewußtsein also durch die modulatorische Sequenz der Takte 206—209 nicht verloren geht. Leistet endlich unser Gedächtnis noch die kleine Arbeit, die Gleichheit der Anfangsakkorde der Takte 212 und 213 mit den beiden ersten Akkorden des 196. Taktes zu erkennen, so verstehen wir noch eine weitere Projektion. Endlich gebe ich noch zu erwägen, ob wir dieser nicht eine letzte und feinste zugesellen wollen: lesen wir nämlich den 196. Takt von hinten herein, so finden wir sein harmonisches Geschehen auseinandergelegt wieder in den Endakkorden der Takte 202 und 203 und in dem den 205. Takt füllenden Esdur-Akkord, dessen obere Oktav wir hinzudenken, wobei wir freilich den verminderten Septakkord inmitten des 196. Taktes durch die reine Dominant zu Ende des 203. Taktes vertreten sein lassen und den Orgelpunkt im Pedal in den Takten 202—203 die Akkorde nicht mitbestimmen lassen. —

Beachten wir aber außer der erwähnten Gleichheit der Trugschlüsse der Takte 318 und 204 auch die wenngleich zarten, so doch nicht unwesentlichen Unterschiede in dem, was ihnen vorausgeht! Ich meine nicht den freilich ausdrucksvollen Wechsel der Höhenlage bei den Akkordschlägen (vgl. die Takte 313, 315 mit 199, 201), sondern den andersartigen Verlauf des Harmoniengangs, dessen Linie das zweitemal gerader und stetiger geführt wird. Gehen wir von den Takten 310 und 196, die sich genau entsprechen, zurück, so finden wir den letzten Zugang zu ihnen, nämlich die vorhergehende Taktperiode, ebenfalls noch beidemal gleich; von da ab zurück jedoch beginnt Ungleichheit. Die zweite Entwicklung gliedert sich in folgender Art. Takt 290 hebt mit der gerade, und zwar zum Abschied der Amoll-Gruppe, erreichten Halbkadenz auf der Dominant von Amoll an, die im 293. Takt wieder in die

Amoll-Tonika fällt; der 294. Takt bringt den Adur-Akkord, der zur Dominant von Dmoll wird. Die nächste Periode (294—297 bzw. 298) bildet ihre Vorgängerin harmonisch genau nach, und wird ihrerseits wieder genau nachgebildet von ihrer Nachfolgerin (298—301 bzw. 302). Die nun folgende Periode (der Vorhof vor dem letzten Zugang zu Takt 310), sonst desselben Inhalts, verzichtet auf den Moll-Durwechsel, für den Hörenden ein bedeutsames Zeichen, nach dem Modulieren sich auf ein tonartliches Ernstmeinen oder auf das Ernstwerden des Tonartlichen einzustellen. Wir machten also, äußerlich gehört, vier Quintfälle mit, dagegen nur dreimaliges Wechseln von Moll nach Dur, mit welchem zugleich wir jedesmal eine eben erreichte Tonika in eine Oberdominant umdeuteten. Innerlich gehört aber bedeutet der letzte Quintfall etwas anderes als die vorherigen. Klar ist, daß wir, im 306. Takt Cmoll anstatt des, nach Analogie, erwarteten Cdur hörend, uns nicht mehr in derselben Richtung befinden (die jetzt sonst nach Fmoll und Fdur, dann nach Bmoll usw. führen würde). Zweifelhaft dagegen könnte zunächst sein, ob wir das Cmoll im 306. Takt tonartlich hören sollen oder nicht. Dafür spräche scheinbar die vorhergehende halbe Kadenz (nicht Halbkadenz), aber nicht überzeugend, da solche Kadenzen schon vorher stattfanden und keine festen, sondern nur vorübergehende Tonarten schufen — sie sind durch die modulatorische Entwicklung hier entwertet, abgesehen von ihrer Unvollständigkeit, da ihnen die Unterdominant fehlt. Umgekehrt aber spricht gegen das tonartliche Hören dieses Cmoll der Eindruck von geringer Haltbarkeit. Eine Tonart nämlich, auf geradem Weg und in ungebrochenem Schwung erreicht, kann eben diesem Schwung nicht ohne weiteres widerstehen, der vielmehr über das Ziel hinausführen will; anders gesagt: nach Cmoll als Tonart so hinführen zu wollen, wäre unmeisterlich. Vollends aber belehrt uns, falls je unsere Empfindlichkeit im 306. Takt noch versagt hätte, der 308. Takt darüber, daß wir uns in Gmoll befinden, dessen Unterdominant wir also im 306. Takt hören oder nachträglich in ihn legen, indem wir wenigstens sein Erinnerungsbild richtig deuten. Damit aber,

sei es so oder so, verbessern wir auch unsere Auffassung der vorhergehenden Periode (302.—306. Takt), was wir, versteht sich, auf jeden Fall nur nachträglich können. Das nachträgliche Andersdeuten ist ja, beiläufig gesagt, einer der Hauptreize beim Musikhören und vor allem beim Genuß der Modulationen, freilich auch ein Reiz, der sich durch unvorsichtiges Häufen rasch verbrauchen kann. — Bach will nach G moll, von A moll aus, und zwar in gerader Richtung. Der Schwung führte ihn nun tatsächlich über sein Ziel hinaus, nämlich um eine Quint weiter nach C moll, das aber, ebenso wie die vorhergehenden Tonarten, nur das Anrecht auf ein kurzes oder ein Scheinleben hat. Um wieder nach G zurückzufinden, mußte er das C moll vor dem Wechsel nach Dur bewahren; umgekehrt durfte oder mußte er das zielmäßig gewollte, im 301. Takt zwar erreichte, aber noch nicht mit dem Eindruck des Ziels erreichte G moll noch einmal preisgeben, um den von dem herrschenden Schwung veranlaßten letzten Quintfall zu erleichtern. Das G dur des 302. Taktes zeigt sich also nachträglich als eine Scheindominant, oder als die Dominant eines scheinbaren C moll, es ist uneigentlich, wogegen das A dur und das D dur vorher wirkliche Durakkorde und eigentliche Dominanten waren; ja, es ist auch als Dur noch Tonika geblieben, und zwar weniger von G dur, als vielmehr von G moll, nämlich als Ersatz-Durbildung für den Moll-Akkord, die eigentliche und vollbürtige G moll-Tonika. Heinrich Schenker, dessen Harmonielehre[1]) ich als eine vortreffliche Schule des guten akkordlichen und hauptsächlich tonalen Hörens, wenigstens für schon einigermaßen Wissende und aus dem ersten Anfängertum Gelöste angelegentlich empfehle, Heinrich Schenker also würde den harmonisch tonalen Grundriß so aufzeichnen: 1. A moll: Takt 290—292 V♯3, Takt 293[2]) I, 294 I♯3. 2. D moll: Takt 296

[1]) Neue musikalische Theorien und Phantasien, I. Bd.: Harmonielehre, bei Cotta, 1906.

[2]) Wollen wir ganz genau sein, so müssen wir hier die Harmonien trennen; nämlich während wir dem Pedalbaß die klare Tonikaharmonie zuschreiben, fühlen wir im Manual noch die Oberdominant als zum mindesten vorherrschend, was schon die (hier vom 2. Alt übernommene) kanonische Nachahmung befürwortet.

bzw. schon 295 V#3, 297 (siehe Fußnote ²) auf Seite 10) I, 298 I#3. 3. Gmoll: Takt 299 bzw. 298—300 V3#, 301 (siehe Fußnote ²) auf Seite 10) I, 302—304 I#3, 305—307 bzw. 308 IV. Nach alledem haben wir ein äußerlich simples, innerlich aber schon einigermaßen kompliziertes Geschehen vor uns. Vergleichen wir nun damit die erste Entwicklung, so können wir umgekehrt sagen: sie weist den größeren äußeren Reichtum auf, ist aber dabei innerlich einfältiger, ohne Deutungskonflikte. Sie geht (im 176. Takt) vom Cdur-Akkord aus, den wir nach dem ihm vorhergehenden Cmoll der Takte 169—175 als die eigentliche Tonart zum Abschied der ihr gewidmeten Gruppe noch einmal wiederherstellend empfinden; es ist dies also ein Wechsel von Dur nach Moll, der nicht nur weiterführt, wie die oben erwähnten, sondern auch zurückblicken läßt. Der Cdur-Akkord wird zur Dominant von Fdur, dieses wieder fällt nach Bdur, zu dessen Dominant geworden. Es fehlt also hier der Wechsel von Moll nach Dur; dafür geht das Bdur jetzt (anstatt, wie es in der eingeschlagenen Richtung läge, nach Esdur) nach Dmoll, dessen Dominant wir im 188. Takt erreichen. Von nun an bleiben wir in Moll; der Wechsel von Moll und Dur bei einzelnen gleichnamigen Akkorden in der zweiten Entwicklung ist also hier in der ersten auseinandergelegt. Und zwar bleiben wir, wie wir schon oben feststellten, in Dmoll, obgleich der in der Periode der Takte 184—188 vermiedene Quintfall nunmehr wieder aufgenommen wird, so daß wir scheinbar nach Gmoll, in Wirklichkeit in die scheintonale Unterdominant von Dmoll kommen, worüber uns das e im 194. Takt aufklärt, aber unser Gefühl mehr bestätigend als umbiegend: denn das Gmoll auch nur wie eine tonartliche Wegstation nach Art des Fdur im 180., des Bdur im 184., oder des Amoll-Dur im 293. und 294., des Dmoll-Dur im 297. und 298. Takt aufzufassen, erschwerte oder verhinderte die größere Gedrängtheit; wollte Bach nach der hier schon herrschenden Methode von Dmoll nach Gmoll, so mußte er zwei Perioden anstatt nur einer dazu nehmen (also im 191. Takt nach Dmoll kadenzieren, im 192. mit Ddur schließen und zugleich anheben, um dann in Gmoll anzu-

kommen, kurz das tun, was er in den Takten 294—302 später wirklich getan hat; in der parallelen zweiten Entwicklung findet sich weder eine solche Zusammendrängung noch eine Analogie zu den Takten 184—188). Wer nun imstand ist, diese Verschiedenheiten der beiden Entwicklungen zu hören und lebendig zu fühlen, den freilich wird es nicht mehr enttäuschen, wenn er, eben nach den Verschiedenheiten, das allmähliche Sichangleichen wahrnimmt und nachher durch die auffallende Gleichheit des Trugschlusses gekrönt sieht, er wird sogar das Einmünden wie ein Fest mitfeiern.

Doch verstehen wir Bach erst recht, wenn wir zudem begreifen, daß er hier gerade an den bestentscheidenden Stellen eine ganz oder in der Hauptsache stereotype und dabei auffallende Harmonik anwendet: denn auch am Schluß begegnen wir noch einmal diesem Charakter, der aber, insofern diesmal kein dem 310. bzw. 196. entsprechender Takt vorherging, jetzt zur Selbständigkeit erstarkt erscheint. Beachten wir es auch wohl, wie einfach, im Gegensatz zu den geschilderten Stellen, die im 83. Takt anhebende Oberdominantgruppe sich vorbereitet, wie ferner, auf weniger einfache Weise, aber gleichfalls ohne den Trugschluß, das Amoll sich einstellt (253—270; der Trugschluß hätte an Stelle des 270. Taktes kommen müssen; eine den Takten 204—219 entsprechende Entwicklung fällt also hier weg): so werden wir einsehen, daß Bach Werte bei den Gruppen schon durch die Art, wie er diese einführt, zu schaffen sich angelegen sein läßt. Er zeichnet die Dmoll- und nachher die Gmoll-Gruppe gemeinsam dadurch aus, daß er die Harmonik für sie eine größere Arbeit leisten läßt; andererseits kommt er zu den Gruppen, die er an Wert jenen unterordnen will, auf glätterem Weg, ohne großen Aufwand an harmonischer Energie, somit fast wie von selbst und gelegentlich. Und das gewiß nicht nach Willkür. Denn die wichtigsten Tonarten sind ihm, nach der Haupttonart Fdur, deren Paralleltonart Dmoll und Unterdominanttonart Bdur, welch letztere er zuerst durch ihre eigene Paralleltonart Gmoll vertreten läßt, so daß der solenne Einzug eben diesem Vertreter und Vorläufer zu gut kommt; dafür hat das Bdur den prächtigen Abgang in den Takten

372—382, welcher Abgang wieder dem Gmoll versagt war, so daß Gmoll und Bdur sich zu einer Gruppe vereinigen. Andererseits gehört der Oberdominantgruppe weniger Eigenwert, sie folgt der Gruppe der Haupttonart etwa wie im Kleinen die Antwort in der Fuge auf den ersten Vortrag des Themas. Die Amoll-Gruppe entspricht als Oberdominantgruppe zu der Hauptgruppe in Dmoll der Cdur- als der Oberdominantgruppe zu der ersten Hauptgruppe in Fdur. Beide sind mehr Ergänzungsgruppen. Manche weisen solche Betrachtungen der Musik ab; sie meinen, man solle sich den Genuß nicht durch intellektuelles Auffassen versetzen. Nun, ich wäre auch sehr dafür, daß wir unmittelbar fühlten, was durch unser Ohr eingeht, und zwar als Kraft und Werte von Kräften fühlten. Nur meine ich, wir müßten dazu besser hören als es uns Heutigen möglich ist, die wir durch die buntere Abwechslung der Sonaten- und symphonischen Literatur verwöhnt und auch im Auffassen etwas träge geworden sind. Und den Intellekt rufe ich an, eben um unser Fühlen wieder anzuspornen, es überhaupt auf edlere und feinere Aufgaben aufmerksam zu machen. Sollte ich übertreiben? Aber mußte sich nicht W. Voigt gegen einen Kritiker wenden, der dieses Stück „totlobt", indem er ihm, die eigene Taubheit in den Schein von Nachsicht und gar Bewunderung hüllend, eine erhabene Monotonie zuerkennt? Ja freilich, daß über sehr lange Strecken ununterbrochene Sechzehntel-, über ziemlich lange ebenso Achtelbewegung herrscht: das hört ein jeder. Aber daß ein so gestaltender Künstler eben gerade diese äußerliche Monotonie wagen darf, weil er des inneren, im Grund stärkeren, wenn auch weniger auffallenden und am wenigsten aufdringlichen Unterscheidens in vielfältigen Graden fähig ist: das zu bemerken erfordert schon einiges von Übung. Lassen wir übrigens jenen Kritiker ohne Kritik beiseite und fragen uns selbst, wie viel wir von dem oben Ausgeführten, das Stück hörend oder auch spielend, aufgefaßt haben! Ich will mindestes für mein Teil gestehen, daß ich genauen Betrachtens des Notenbildes bedurfte, um das Hauptsächliche davon aufzunehmen; weder Hören noch öfteres Spielen hatte dazu ausgereicht. Kann ich

mich auch, zu meinem Trost, davon freisprechen, hier Monotonie empfunden zu haben; hatte also wenigstens mein Unterbewußtsein von der reichen Gestaltung etwas verspürt: so war mir doch der wiederholte Trugschluß nicht ganz recht; also hatte ich eben Wesentliches und Bestes dieser Gestaltung dennoch nicht verspürt!

Wir haben uns beständig zu hüten, daß wir nicht aus lauter historischer Gerechtigkeit ästhetisch ungerecht werden, und gar unsere stets bereite zurückblickende Nachsicht bringt uns immer wieder in die Gefahr, uns lächerlich zu machen. Anstatt gegen einen Meister auch noch so vergangener Zeit Nachsicht zu üben, seien wir doch lieber unnachsichtig gegen unser schwaches Hören und Aufnehmen!

II. Formale Thematik.

Bei der Sonatenhauptform wissen wir, auch wenn wir nur einen einzigen und uns vertrauten Meister vor uns haben, nicht vorher, ob wir zu Anfang einem kurzen Motiv oder einem melodisch mehr ausgeführten Thema begegnen werden; bei der Konzertform Bachs dagegen dürfen wir uns für den Anfang eines melodisch stärker gebildeten Themas von vornherein versehen, dem gegenüber dann das zweite Thema, meist bescheidener an melodischer Gebärde und Kurve, mehr das Amt der harmonischen Bewegung hat: es führt (oder sein Komplex führt) von der Tonart weg, in der es noch anhebt. Das vollzieht sich in manchen Fällen ziemlich spät; so ergehen sich die zweiten Themen des Italienischen und des 6. Brandenburgischen Konzerts geraume Zeit in der Haupttonart, ehe sie diese verlassen, was dann gültig und mit Bewußtheit geschieht, wogegen die ersten Themen zentripetal bleiben. Hier kann sich das zweite Thema einer gewissen Selbständigkeit und annähernder Ranggleichheit mit dem ersten rühmen. Anders in den Englischen Suiten: für sich klein und melodisch unverkennbar untergeordnet, ändern sie hier auch dementsprechend früh die Tonart, sie sind zentrifugal von Natur. Dasjenige der Gmoll-Suite füllt nur zwei kurze Takte aus und deren zweiter schon bringt die Modulation: das Thema wirkt somit

gleichsam wie ein harmonischer bzw. tonaler Katalysator. Sehr bald rufen diese kurzen zweiten Themen denn auch das erste herbei, wie in der Gmoll- und der Amoll-Suite; sie setzen sich mit ihm auseinander, womit sich ein dialogisches Moment in das Geschehen mischt. (Dialektisch wäre zu viel gesagt, wenigstens im Vergleich mit der in weit höherem Grad dialektischen Sonatenform Beethovens und Ph. E. Bachs.) Etwas länger bleiben die zweiten Themen in andern Suiten für sich allein, aber doch auch da sehr kurze Zeit im Verhältnis zu dem langen Eigenleben des ersten. In der IV. Suite herrscht dieses über die ersten 19 Takte, jenes, das zweite, über die Takte 20—27, und schon im 2. Takt seines Daseins beginnt es zu modulieren. So tun auch die zweiten Themen der V. und der VI. Suite (Emoll und Dmoll); in dieser hat das erste Thema ein Gebiet von gar 48 Takten, das zweite nur eines von 11 Takten (49—60), über das es aber nicht einmal allein herrscht, denn im 56. Takt (bzw. schon im 55.) tritt wieder das erste Thema hinzu, um freilich gleich im nächsten Takt das zweite wieder bis zum 60. Takt allein zu lassen. Dieses moduliert schon im 50. Takt nach Fdur, vom 52. an nach Amoll. Wir können also in dieser Beziehung von einer einigermaßen einheitlichen Technik innerhalb der Englischen Suiten sprechen, wobei wir nur deren erste ausnehmen müssen, die mehr die Art eines gewissen Präludiencharakters des wohltemperierten Klaviers zeigt.

Weniger offen aber als diese allgemeinen Funktionen der Themen im Dienst der Form liegt ein Anderes da, nämlich die Variation, die wir gleichfalls als dem formalen Geschehen pflichtig erkennen, insofern wir die Gestalt eines Themas durch die Bedürfnisse der Form, durch den Willen ihrer Zeiten und Zustände beeinflußt sehen. Und auch wenn ein Thema das andere beeinflußt, so dürfen wir hierin ein formales Ereignis erblicken, weil überhaupt diese Form die verschiedenen Themen nicht nur in sich vereinigt, sondern auch im Zusammenwirken sich berühren läßt: da ist es nun ein hochgeistiger Zug, ein Zeichen für lebendigstes Formempfinden, genauer für das Empfinden des dialogischen Moments der Form, wenn der

Komponist ein Thema einem andern sich anpassen, ihm nachgeben läßt. Welcher Art nun dieses Variieren sei: ob es ein Ausschmücken, „Diminuieren", etwa auch im Gegenteil ein Vereinfachen; ob es ein Steigern des Umfangs, des modulatorischen Triebs sei, ob es endlich sich um stärkere Eingriffe in den Bau, um wirkliches Ändern handle, also um das Ersetzen gewisser Teile durch andere, das Verhüllen des Anfangs oder des Endes, das Verwischen der Grenzen, das Ineinanderfließenlassen der Umrisse, das Umstellen von Vordersatz und Nachsatz, wodurch die Balance und sogar die Syntax des Themas betroffen wird: das, versteht sich, läßt sich nicht in allgemeine Formeln bringen, da hier die Gelegenheit, will sagen die Kräfte und Fähigkeiten des einzelnen Themas gebieten; um solches zu betrachten, müssen wir demnach in das Gebiet der Einzelfälle eindringen, wo wir freilich, ohne die gemeinsamen Merkmale der Gattung zu kennen, uns nicht zurechtfänden.

III. Gattung und Individuum.

Wie im Leben, so wirken in der Kunst zweierlei Willen zusammen, nämlich ein Wille, der auf Einmaligkeit ausgeht, und der andere, nach der Allgemeinheit gerichtete. Das einzelne Exemplar ist das Resultat der Kollision der entgegengesetzten Willen. Musik betrachtend werden wir kaum im Zweifel sein, wo wir jeden dieser Willen zu suchen haben: wir werden das Thematische als Symbol oder Repräsentanten des Willens zur Einmaligkeit ansprechen, das Harmonische auf die gegnerische Seite verlegen. Ich glaube wirklich, daß sich uns auf diese Weise manche wichtigen Erscheinungen aufklären, die uns freilich zumeist gar nicht unklar scheinen, weil eben überhaupt die gelungenen Kunstwerke ihre Problematik verbergen und den Wunsch, verstanden zu werden, nur ganz leise und für viele unvernehmbar äußern.

1. Greifen wir wieder zu den Englischen Suiten. Der in Amoll fehlt die Gruppe der Paralleltonart. Welchem Umstand könnten wir den Ausschluß einer so wichtigen und naheliegenden, sonst fast immer ausgenützten oder zugelassenen

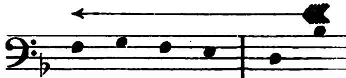
harmonischen Verwandtschaft zuschreiben, als dem, daß das erste Thema sich der Verwandlung in die Dur-Gestalt widersetzt? Wir finden das bestätigt, wenn wir in die Paralleltonart Cdur (aber eben ohne daß diese eine besondere Gruppe bildet) unter dem Zeichen des zweiten Themas eintreten, ja dieselbe Cdur-Tonart, unmittelbar vor der endgültigen, den Abschluß bildenden Wiederkehr des Anfangs, in einer auffallend energischen Kadenz pochen hören, recht wie zum Ersatz einer eigentlichen, dem Hauptthema zulieb ihr verweigerten Gruppe. Als einen mehr im voraus gewährten Ersatz oder wohl auch als einen Versuch, der uns gleich über die Sachlage Auskunft gibt (wenn wir nämlich wirklich, und besser zu hören verstehen, als der Schreiber dieses es von sich sagen kann, der auch hier des Studierens der Noten bedurfte), also als einen Versuch, der uns den Widerstand des Themas gegen die Dur-Tonart fühlen und damit den Ausfall der Paralleltonartgruppe ahnen läßt, dürften wir die Cdur-Einsätze vernehmen, die sich schon in die erste, der Haupttonart Amoll unterstellte Entwicklung hineinwagen, aber eilig wieder aufgegeben und sozusagen verleugnet werden (9. und 14. Takt); wichtig ist dabei, daß nicht die Oberstimme, sondern der Baß den Versuch auf sich nimmt.

2. Gleichfalls fehlt die Gruppe der Paralleltonart der VI. (Dmoll-) Suite, und wiederum erkennen wir das 1. Hauptthema[1]) als das individuelle Gesetz, dem der allgemeine, neutrale Wille der Art nachgibt, doch ohne daß er sich ganz aufgäbe: denn war auch eine Dur-Gruppe zu vermeiden, so bekam dafür die ganze erste (Dmoll-) Gruppe einen starken Einschlag von Fdur. Zwar wehrt sich hier das 1. Thema nicht so sehr wie dasjenige der Amoll-Suite gegen die Dur-Tonart, doch droht ihm immerhin von dieser in gewissem Maß ein Abbruch an Auszeichnung, weshalb wohl die Dur-Gestalt sich auch hier wieder auf den Baß zurückzieht (11. Takt), und in den oberen Stimmen durch ihr Spiegelbild sich andeutend vertreten läßt (12. und 13. Takt).

[1]) Wir rechnen auch hier wieder vom Allegro ab, lassen also die Einleitung (Lento) außer acht.

3. Aber auch die umgekehrte Art von Freiheit nimmt sich Bach, indem er, wo der Wille der Form gegen den des Themas streitet, dem letzteren die nachgebende Elastizität zumutet, indem er die thematische Gestalt verhüllt oder abschwächt, oder, sie variierend, für ihren jeweiligen Charakter und Dienst in andern Gruppen brauchbar macht, oder gar durch neue, ungefähr ähnliche Bildungen ersetzt. Die Kühnheit, zu welcher Bach dieses Verfahren in seinem Italienischen Konzert steigert, blieb mir lange Zeit verborgen, und ich vermute, daß der Eindruck von glücklicher Einfachheit und Selbstverständlichkeit viele Zuhörer und Spieler über die thematische Fragwürdigkeit hinübertäuscht. Auch hier versagt sich das erste Motiv dem Moll; diesmal aber verzichtet Bach nicht auf eine ausgeführte Paralleltonartgruppe (D moll), in der er überdies das 2. Thema anklingen läßt, obwohl es mit diesem die gleiche Bewandtnis hat. So nämlich, wie es zu Ende des 30. Taktes, noch in der F dur-Gruppe, auftritt, eignete es sich für Moll nur wenig. Also mit zwei „Subjekten" von beschränkter Tauglichkeit hatte Bach zu wirtschaften, oder er hatte sie erst tauglich zu machen, oder endlich sie durch andere Bildungen zu ersetzen.

Zunächst erkennen wir in der mittleren Hauptgruppe (D moll) unverhüllt deutlich erst im 73. Takt einen Bestandteil der ersten Gruppe wieder, und von da an bleibt es bis zu dem Ganzschluß vor dem 2. Thema bei einer klaren Wiederkehr der in der ersten Gruppe vorgebildeten Entwicklung in der Paralleltonart. Wir haben also Anlaß, auch in dem dem 73. Takt Vorhergehenden ein Nachbild des ersten Anfangs zu suchen. Nun können wir ja aus dem Baß der Takte 65 und 66 das Anfangsmotiv herauslesen:



Aber wer hört gleich diese Allerweltsfigur als den Krebsgang des Motivs, das hier seinen charakteristischen Rhythmus opfern mußte? (Denn am Rhythmischen hält sich eben doch unser Erkennen am besten!) Überdies müssen wir, um solches Hören oder auch nur Denken zu erlauben, die natürliche Phra-

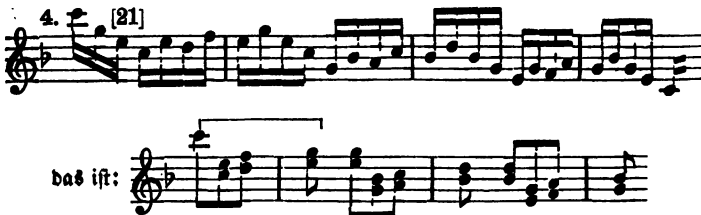
sierung vermeiden[1]). Es bliebe also offen, ob wir hier nur ein allgemeines Kadenzieren, unthematisches Figurenwerk, oder aber eine rudimentäre thematische Bildung vor uns haben — wenn eben nicht doch der ganze Zusammenhang unser Deuten leitete. Dieser bedeutet eben ein sehr schönes psychologisches Crescendo, nämlich des Wiedererkennens, welches Crescendo aber nicht in gerader Linie vorwärts läuft. Unsere Stelle gleicht einem vorübergehenden Zurücksinken ins Ungewisse, einem vorübergehenden Niedergang unseres Heimatgefühls, sie bedeutet einen Zwischenzustand. Denn vorher, ehe die D moll-Tonart so recht fertig dasteht, also während wir (zwischen den Takten 60 und 65) uns auf dem Weg nach D moll über ein scheinbares B dur und G moll befinden, klingt vernehmlich das Motiv des 9. Taktes mit Auftakt an. Dieses, ein Nachsatz des Hauptmotivs und ihm verwandt, führte damals gleich, nachdem es einmal versetzt wurde, in den Hemmungszustand der Takte 13 und 14, dem wir dann in den erwähnten Takten 73 und 74 wieder begegnen, und der, gemäß der ersten Entwicklung, schon etwa in den 65. Takt fiele. Daß nun Bach die Takte 65—72 gestaltete, muß doch gewiß einen Grund haben! Er hatte also den Nachsatz des Hauptmotis schon vor diesem, oder um es durch ihn vertreten zu lassen, gebracht, und es konnte also scheinen, daß er sich damit begnüge, das, wie gesagt, das Moll ablehnende Hauptmotiv in Dur während der Takte 53—60 anzuschlagen, um dann die Moll-Gruppe gleich mit seinem Nachsatz zu eröffnen. Nun hören wir aber diesen Nachsatz, gleichfalls im Baß, im 69. Takt wieder aufgenommen:



[1]) Die in der Ausgabe Peters hier vorgeschriebene Phrasierung finde ich immerhin an sich natürlich, aber der obigen Deutung nach wäre sie falsch, und bei der Fragwürdigkeit der Stelle war es also mindestens unvorsichtig von dem Herausgeber, der nächstliegenden Phrasierung zulieb diese immerhin mögliche, vielleicht sogar wahrscheinliche tiefere Absicht Bachs zu verdunkeln.

Somit hätte Bach (um unsere vorhin aufgestellte Annahme weiterzuführen) sich doch noch anders besonnen und dem Anfangsmotiv, konnte er es schon nicht in der eigentlichen Gestalt zeigen, doch ein schattenschaftes Dasein gegönnt, und wir müßten also in dem Baß der Takte 65—68 einschl. den hauptsächlichen Vorgang sehen[1]), und nicht in der freilich lebendigeren Oberstimme, die Wichtigkeit welches Vorgangs nun auch erst ganz die Wiederholung rechtfertigt, die sozusagen die mangelnde Deutlichkeit ersetzt[2]). Zusammenfassend sagen wir demnach: ist auch das Licht des 1. Themas, das auf die Stelle Takt 65—68 fällt, bis ins Ungewisse abgeblendet und gebrochen, so hatten wir doch eben gerade unmittelbar vorher ein Zeichen durch ein etwas helleres Licht bekommen und durften deshalb auch bei Zwielicht oder Dämmerung die nachher siegende Helligkeit erwarten, deren noch zarter Schein im 69. Takt sich bald, nämlich im 73. Takt, zu voller Klarheit steigern wird.

Untersuchen wir nun weiter, in welchen Erscheinungsformen das Hauptthema sich sonst noch darstellt oder verbirgt. Zunächst scheint es nach seinem ersten Auftreten und der gleich nachfolgenden Versetzung zu verschwinden, in dem Sechzehntelwesen unterzugehen und von ihm überwogt zu werden, kaum daß man vielleicht in den Achteln des 9. und 11. Taktes etwas von seinem Anblick zu erhaschen glaubt. Nun sehen wir es aber im 21. Takt fröhlich und munter auf den Sechzehntelwogen schwimmen:



1) Vgl. das im folgenden zu den Takten 15—23 Gesagte.

2) Wollen wir, so können wir sogar noch mehr von dem Hauptmotiv in dieser Stelle finden, als wir oben getan haben, wenn wir es nämlich wagen, die Lesarten zu mischen, und in den absteigenden Achteln b a g der Takte 66 bzw. 68 das Ende des Hauptmotivs gelten zu lassen, so daß

Oder vielmehr: es hat selbst, ganz unvermerkt, die Wellengestalt angenommen. Diese Verwandlung oder auch Anpassung fand in den Takten 15—20 statt, die alle den anfänglichen Sextschritt diminuieren:

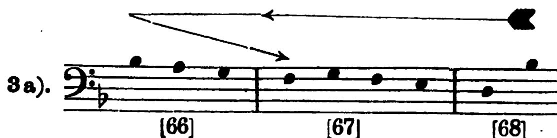


bis endlich der 21. Takt auch den Fortgang mitsamt den Terzengängen in die Diminution aufnimmt.

Über das Nachwirken eines so programmatisch aufgestellten Intervalls, wie hier der Sext, habe ich in meinem Buch: „Von Grenzen und Ländern der Musik" in dem Abschnitt S. 182 unten bis 187 einiges mitgeteilt, auf das ich hier verweise. Gewiß gibt ein alltägliches Intervall, wie die Sext, nicht an sich schon gleich einen Hinweis auf das Thema, dem sie eigen ist. Aber etwas von größerer und nachhaltiger Leuchtkraft bekommt ein Intervall eben doch in der sonnigen Morgenluft eines klaren musikalischen Anfangs. Und so dürfen wir in unserem Fall, wenn auch nicht jede vorkommende Sext

---

wir diese Achtel nicht krebsgängig lesen und das b des 66. Taktes als doppelt nehmen, nämlich als Anfang des krebsgängigen Hauptmotivs, wie wir oben beschrieben, und zugleich als Ausgangsnote seines Endes, desgleichen hätten wir das f im 67. Takt doppelt zu nehmen, als Endnote des Hauptmotivs und so wie wir es oben darstellten. Oder aber liefe die Linie des Lesens so wie in 3a angezeigt:



und entsprechend nehmen wir dann die Takte 65 und 66 mit den Takten 68 und 69 zusammen (s. 3b).



als thematisch, so doch die Sext an sich wenigstens als vorzüglich thematisch disponiert ansprechen. Gut, mag die Sext im 15. Takt zweifelhaft thematisch sein — die Fortsetzung macht sie doch schon ernster, und der 21. Takt löst nachträglich alle Zweifel auf. Sind die Sexten des 9. und 11. Taktes zufällig thematisch? Wären sie es: ist es dann ebenfalls noch Zufall, daß sich diese Periode wiederum der Unterdominant zuneigt, die sich am Ende der ersten viertaktigen Periode geltend machte? Ist ferner die Ähnlichkeit des Basses im 29. Takt mit dem Hauptmotiv zufällig? Ja, wird man zunächst fragen, wie sollte ein ganz gewöhnlicher Kadenzbaß den Anspruch erheben, thematisch aufgefaßt zu werden? An und für sich freilich nicht, aber er könnte von Zusammenhangsgnaden doch einmal das Recht auf größere Bedeutung erhalten; so vielleicht hier. Oder ist es auch noch Zufall, daß der Baß schon der vorhergehenden Takte thematischen Inhalt aufwies? Der 25. Takt nämlich gibt zu Anfang f, der 26. ebenso A, der 27. c, der 28. d: ist das nicht das, freilich unvollständige, Hauptthema, nur daß es der Durchgangsnote B verlustig ging (falls wir nicht das letzte Sechzehntel des 26. Taktes als ihren Ersatz annehmen)? Dann aber wäre es doch nicht mehr allzu künstlich und töneklauberisch, wenn wir den 29. Takt als den rhythmisch verschobenen Anfang des Hauptthemas auffaßten! Im Gegenteil hätten wir hier eine Mischung zu bewundern: das Thematische verflüchtigt sich wie mit Absicht ins Allgemeine des Kadenzbasses. An der Stelle, wo das Thema dem Baß, dem es sich anvertraut hat, das Tragen der hier gewollten Kadenz verwehren würde, unterbricht es sich selbst (im 28. Takt), um sich dann (im 29. Takt) verkleinert wieder aufnehmen zu lassen:

5b).

Das letzte Achtel des 29. Taktes, c, bietet den nach dem d des 28. Taktes erwarteten Ton dar. Bedenken wir nun,

daß eben mit dem Quintfall dieses c in die Tonika die thematische Linie verlassen wird, so verstehen wir als höchst sinnvoll ebensowohl die Unterbrechung wie auch die Wiederaufnahme, die zugleich vollends das Thema ins Unterthematische zurücksinken läßt. Wollen wir die auffallend hemmenden Viertelschläge der rechten Hand im 27. Takt nun nicht auch vollends thematisch betrachten, nämlich als die vergrößerten Achtelschläge zu Anfang des 8. Taktes, wobei der Tenor dort dem Sopran hier entspräche?

Wie steht es nun aber mit den Sexten, die im 2. Thema vorkommen? Sollen wir auch ihnen eine Beziehung zum 1. Thema zuschreiben bzw. sie so verstehen, als ob in ihnen die beiden so verschieden gearteten Themen eine Beziehung zueinander suchten? Diese Frage getraue ich mir kaum zu beantworten, ich weise nur darauf hin, daß im 33. Takt dieses Hauptintervall unseres Satzes in der zuerst durch Diminution verhüllten Gestalt von b̄ g̿, darauf in der unverhüllten Umkehrung g̿ b̄; nachher, im Nachsatz des 2. Themas, sofort in der unverhüllten Gestalt ā f̿ auftritt, so als ob das erst verdrängte vorsichtig sich wieder einschliche.

Wir haben vorhin die Frage: Zufall oder nicht Zufall? gestellt, mehr der Einfachheit halber; sie trifft nicht ganz das Richtige. Denn es handelt sich nicht darum, zu entscheiden, was der Komponist mit bewußter Absicht getan hat und was nicht, da gewiß die eigene Kraft eines Motivs ihn zu mancher Wendung veranlaßt, ohne daß er sich mit Worten davon Rechenschaft gäbe; der Künstler empfindet eben den Willen der Töne wie seinen eigenen als ihm natürlich. Aber Zufälle in diesem Sinn sind eben doch gerade vom Thema aus gesehen nicht zufällig, eher wären sie etwas wie durch eine „List der Idee" herbeigeführtes. Haben wir mit dem Gesagten das Hauptsächliche bezüglich des 1. Themas namhaft gemacht, so möchten wir es dennoch nicht ohne Nutzen vervollständigen. Denn obgleich wir den Baß der Takte 112—118 mit der Oberstimme der Takte 21 und der folgenden grundsätzlich schon erklärten, so will doch die in jenen deutlicher werdende Gestalt nicht verkannt werden:



die Takte 116—119 geben dasselbe Bild. Die Stelle Takt 135—138 lassen wir ungedeutet. Möglich wäre es ja schließlich, auch hier das 1. Hauptmotiv nachzuweisen, das sich dann also in die Untergruppe des 2. Themas dialogisch einmischt, kaum kenntlich (Takt 135 und 136), um gleich darauf, in der Parallelstelle (Takt 137 und 138) sich noch mehr zu verbergen (s. 7a):



Sogar auch noch den Auslauf von 7a) dürften wir vielleicht mit hinzunehmen, indem wir ihn, gleichfalls rückwärts lesend, als das auseinandergezerrte thematische Bild nehmen: c e d c, das sich dem verkleinerten natürlichen: c e f g vorandrängt, bzw., wenn wir vorwärts lesen, ihm nachfolgt: g f e c d e c. Wie gesagt, dergleichen will ich in Frage gestellt sein lassen, aber doch wenigstens zu erwägen geben. Immerhin, da die Oberstimme der Takte 136 und 138 auf den 15. Takt zurückgreift, dürfen wir wohl den 135. Takt zum mindesten als in der Atmosphäre des 1. Themas ansehen, ob nun als dessen Variante oder als aus seinem Nachsatz (Takt 9 mit Auftakt) entstanden, denn auch dieses letztere geht an (s. 7b).

Entscheiden dagegen müssen wir uns über die 6=taktige (bzw. 4= u. 2=taktige) Periode Takt 123—128. Ihr vorauf geht ein ausgesprochenes Zwischenspiel; der Baß beginnt im 119. Takt die Brückenfigur, mit der er im 115. Takt die diminuierten Gestalten des Themas verbunden hatte, als selb=

ständig zu behandeln. Im 124. Takt aber ist das thematische Leben wieder erwacht: die Unterstimme erinnert jetzt an die der Takte 15—18, die Oberstimme aber hält sich zweideutig: der klare Sextinhalt jedes Taktes gemahnt an die Oberstimme der Takte 15 und der folgenden; dann also hätten wir einfach eine Variante vor uns und zwar in beiden Stimmen. Wir können aber diese Oberstimme auch so hören:



Danach leitete sie ihre Herkunft von dem Motiv des 9. Taktes mit seinem Auftakt ab.

Nun aber liegt es uns ob, das eigentliche Rätsel dieses Satzes, wenn nicht zu lösen (was ganz zu tun wir uns nicht zutrauen), so doch aufzudecken. Wir hören nämlich das im 31. Takt bzw. mit seinem Auftakt beginnende 2. Thema nur dieses eine Mal in dieser einen Gruppe; es kehrt, gegen alle Regel dieser Form, einfach nicht wieder. Da, wo wir es erwarten, im 91. Takt, erscheint an seiner Stelle und offenbar als sein Vertreter, ein anderes, und merkwürdigerweise nehmen wir das ohne uns groß zu verwundern hin. Ja, wären wir auf die Rondoform eingestellt, so gäbe es an diesem Mangeln des Sichwunderns weiter nichts seltsames. Aber es kann gar nicht die Rede davon sein, daß wir uns einem rondoartigen Geschehen gegenüber fühlen. — Und damit noch nicht genug: Bach gibt uns, ehe er (im 147. Takt) den Vertreter des 2. Themas zum andernmal einführt, ein weiteres, also drittes „zweites Thema“, bzw. einen zweiten Vertreter des ersten „zweiten Themas“ in den Takten 129—134 (oder, wenn man will, in 129—138), den wir wiederum ohne inneren Widerspruch anerkennen. Wir geben diese verschiedenen Gestalten, deren jede die Funktion des 2. Themas hat oder für unser Gefühl als 2. Thema auftritt, hier wieder, soweit es unsere Untersuchung nötig macht (denn natürlich setzen wir den Besitz aller hier besprochenen Werke bei dem Leser voraus).

9. A a) (31. T.)

[33]

b)

[43]

c).

[45]

[46]

B d)

[91]

[92]

[95]

e)

[97]

[129]

c)

10.

f. B) f. C)

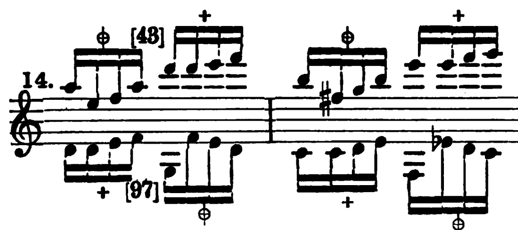
11. a) b) c)

[91] [92] [94]

12. f. C) oder a)

[97]

13.



Daß wir uns bei den Themen B und C an den Zustand bei A erinnern, liegt sicher zunächst an der ähnlich tröpfelnden Begleitung, die eine Beziehung herstellt oder dazu einlädt, eine Beziehung anzuknüpfen[1]): welcher Einladung folgend wir auch nicht enttäuscht werden, wozu wir aber immerhin erst durch die Umstände aufgefordert werden müssen — denn die Themen lauten nun doch einmal sehr verschieden! Die Einzelheit des trillernden Anfangs und seines Rhythmus bei A und B genügte gewiß nicht; vollends könnte die rhythmische Ähnlichkeit des 33. Taktes (s. A) mit dem 92. Takt (s. B) höchstens eben noch mitwirken; befragen wir aber das Strukturelle, so setzt sich der Anfang von B einem Passus aus der späteren Entwicklung von A entgegen, nämlich dem vom 46. Takt an (vgl. c in A bzw. 11, das seinen nackten Bewegungswillen angibt, mit der Linie der Takte 91—97 bzw. 11a): hier dehnt sich, dort verringert sich der Umfang, beidemal stetig. Im einen Fall (A c) rückt der Triller immer mehr der Dominant näher; im Gegenstück dazu (B d) trillert die Dominant und strahlt jedesmal auf größeren Raum aus. Es scheint mir logisch und gut gefühlt, wie das Sichausdehnen, das zudem in die Höhe treibt, mehr Raum und auch Arbeit beansprucht, desgleichen daß ihm die größere Hemmung oder Ladung vorhergeht (der zweimalige Doppelschlag auf a bedeutet gestaute Kraft): so begründete Unterschiede sprechen erst recht für die grundsätzliche Gleichheit. Schließlich gehört auch der Anfang von A ungefähr in diese Linienverwandt-

[1]) Die Begleitung bei B ist den andern zwar weniger ähnlich, unterscheidet sich aber doch von ihnen weniger als von der sonstigen Haltung der Partien der linken Hand in diesem Satz.

schaft (s. 10). Das Thema C aber beruft sich gleichfalls auf seine Vorgänger: seine im Abstieg fallenden Quinten [die in jedem zweiten Takt diminuiert erscheinen (s. 12)] entsprechen denen im Baß der Takte 97—101 (s. 13), die später auch die Oberstimme in ihren Bann ziehen (s. die Klammern im 99. und 100. Takt); sie entsprechen außerdem mit diesen den aufsteigenden Quintfällen in A bei b). Ja, wir können in der Sequenz Takt 97—101 eine ausgesprochene Wiederkehr derjenigen bei b) in A erkennen; nehmen wir anstatt des Oktavsprungs in der Baßfiguration dort Tonrepetition, so gleicht die Figur des ersten Viertels dort genau der Figur des zweiten Viertels im Sopran hier, während die andern entsprechenden Teile sich als ungenaue Umkehrungen ähneln: s. 14, dessen beide Stimmen, wie sich versteht, nicht zusammen gespielt werden sollen. Endlich mache ich noch, als auf eine Kleinigkeit, darauf aufmerksam, daß die Brückenfigur in der Unterstimme des 34. Taktes ungefähr, die des 94. Taktes deutlicher an die im 92. Takt erinnert (s. 15):



Ich glaube, wir bemerkten so viel Wesentliches, daß auch das Geringfügige noch dazu genommen werden darf, da eben doch das ganze so gewagt ist, daß wir jede auch kleine Hilfe bewillkommnen. Freilich, hätten wir nur eine Summe von geringfügigen und zufälligen Ähnlichkeiten, so wäre das Wagnis eben mißglückt. Alles in allem: unmittelbar vom Hören her die Zusammenhänge und Beziehungen zu erkennen, halte ich für fast ausgeschlossen, aber warum wir ein Gefühl des Zusammenhangs, eine Möglichkeit des Stellvertretens haben, das glaube ich doch im obigen ausreichend zu erklären. Genauer geben wir die Verhältnisse so an: A erscheint einmal, noch innerhalb der ersten, der F dur-Gruppe; in der Paralleltonartgruppe sodann läßt es sich durch B vertreten, das folgerichtig, wenn auch nicht ganz unerläßlich notwendig, noch einmal, gegen das Ende, sich hören läßt, um ebenfalls an der Haupttonart teilzunehmen; auch eignet es sich durch sein Anheben auf der Dominant besonders gut

als Anschlußthema; es bringt weniger eine Zäsur mit sich als das Thema A, vor dem Schluß eine wertvolle Eigenschaft. Das Thema C aber bedeutete eine Episode, wie es denn auch nur einen Teil der Fortführung der Themen A und B behandelt, diesen gewissermaßen thematisch stärkend und verselbständigend, indem es ihn aus der Figuration löst und dadurch klärt. Es tritt nach der dritten, der Unterdominantgruppe auf, oder es kann noch als zu deren Gefolgschaft gehörig gelten. Das Bdur hatte sich in seine Paralleltonart Gmoll begeben, in der das 1. Thema im 112. Takt auftritt; der Weg führte dann nach Fdur, dessen, als der Haupttonart, überlegene Anziehungskraft ein Zurückkommen auf Bdur unwahrscheinlich macht; es ist, als ob die Gelegenheit für das 2. Thema verpaßt wäre, innerhalb der Unterdominantgruppe dem ersten nachzufolgen. Es verzichtet auch darauf, aber doch nicht vollständig; denn in den Takten 129—133 wird gleichsam der ungefähr rückläufige Weg zurückgelegt: von Dmoll, der Paralleltonart der Haupttonart, gelangen wir nach Bdur (131. und 132. Takt), auch der Gang in dessen Paralleltonart wiederholt sich (133. Takt). Nämlich obgleich das ja an sich noch nicht als wirkliche Übergänge angesprochen werden müßte, so gibt ihnen doch ihre Eigenschaft als abgekürzte Erinnerungsbilder der vorhergegangenen Übergänge größere Bedeutung. Daß nun also das 2. Thema gerade doch noch im letzten Augenblick Gelegenheit erhält, sich einzufinden, das erleichtert gerade seine mehr episodische Gestalt: es knüpft, so wie es seinen Anfang innerhalb der früher vorgebildeten Entwicklung wählt, fast überraschend unmittelbar an den eben gewonnenen Zustand der Musik an, der in ihm plötzlich, wie harmonisch so auch motivisch, seinen Rückschlag erlebt: die Linie der aufsteigenden Sexten der Takte 124—127 wird umgebogen; es folgen die fallenden Quinten — und im selben Augenblick verwandelt sich auch das Bild für uns: wir stellen uns für die Gruppe des 2. Themas ein, wobei, wie gesagt, die Begleitung den eigentlichen Verwandlungszauber ausübt. Auf ähnliche Art finden wir uns, mit dem 136. Takt, auf einmal wieder ins Gebiet des 1. Themas zurückversetzt; ob wir das

nun sogleich, oder erst im 139. Takt, mit Bewußtsein bemerken.

16. [124] [129] [130]
(I) (II)

[136] I
[135] (I) [139]

Endlich tritt dann das 2. Thema, nach dem eben geschilderten episodischen Zustand des Übergangs und der Grenzverwischung, im 147. Takt wieder klar und ganz vor uns, womit es sich zugleich auch verabschiedet. Hier nun heißt es wiederum eine geniale Synthese bewundern. Die Takte 153 bis 156 (s. 17a) weisen offenbar auf die Takte 97—101; sie lauten aber anders. Es wäre gut möglich gewesen, auch sie nach F dur herüberzunehmen, s. 17:

17.
8 loco 8 loco 8 loco
(statt 153)

[153]
a)
8va

[156]

[157]

[160]

8va

[163]

8va

8va

18.

s. 153. s. 154.

Die von Bach gewählte Gestalt (17a) führt nun das im 33. und 34. Takt gegebene Vorbild weiter aus (vgl. 19); vielleicht aber mischt sie zugleich wieder etwas vom ersten thematischen Komplex in den des zweiten, so daß sich hier abermals die zuerst gegensätzlichen Themen einander annähern; vgl. 18 (dasselbe wie der Nachsatz im 9. und 10. Takt) mit 17a). Der Inhalt der Takte 158—160 aber gleicht wieder (s. 20) dem der Takte 91—96 bzw. umgekehrt 96—91, und damit mittelbar auch dem der Takte 31—33.

19. s. 153.

a)

20.

Ob endlich der folgende zarte Zug etwas weiteres in derselben Richtung des Mischens der Komplexe bedeuten will oder nicht, lassen wir zwar offen, doch wollen wir ihn immerhin auf alle Fälle aufzeigen. Der Baß des 160. Taktes gleicht, mit Ausnahme des ersten Achtels, dem der Takte 164 und 165, bringt also ein zum 1. Thema gehörendes Element in den Komplex des zweiten.

Viele mögen dieses Element bis zur Bedeutungslosigkeit klein nennen; ihm einiges Gewicht beizulegen kann aber auch niemand mit guten Gründen verbieten. Diese Begleitungsfigur fällt ja einigermaßen deutlich ins Ohr, und im 160. Takt hätte der Baß so leicht und gern eine andere Form angenommen als gerade die, die er nun bekommen hat, so daß an einen absichtlichen Hinweis auf etwas Kommendes doch wohl gedacht werden darf. Wie natürlich hätte er den Inhalt der vorhergehenden Takte auch hier im 160. Takt verwerten (h g d h), oder, wohl noch besser, den des 161. Taktes vorher anwenden bzw. auf den des 157. zurückgreifen können (h g a h), wobei die verschiedenen Intervallschritte vom ersten aufs zweite Achtel die Einförmigkeit in genügendem Maß verbannten. Und überhaupt dürfen wir nicht glauben, mit dem Bedürfnis nach bloßer Abwechslung allein ein solches Abweichen von einer aufgestellten Regel genügend zu erklären, wenn wir ein Meisterwerk betrachten.

Das diminuierende Variieren hat also nicht nur den Reiz eines bewegten Gewandes, das den Umriß des Körpers ahnen läßt, sondern, da es meistens in allgemeineren Gängen geschieht, führt es die Gestalten wieder wie ins mütterliche Elementare zurück, wodurch eben auch, als in das Reich des noch nicht oder noch nicht ganz Gestalteten versetzt, verschiedene Themen sich zu vereinigen fähig werden; vollends aber kann innerhalb eines und desselben Themas eine Doppeldeutigkeit entstehen, und wir brauchen uns auch nicht jedesmal mit einer Wahl zu quälen.

In der 6. Englischen Suite (Dmoll) widmet sich eine erheblich starke Episode der Bdur-, d. i. der Unterdominantparallel-

tonart, und zwar unter der geistigen Herrschaft des ohnehin dem Dur zustrebenden 2. Themas, das im 80. Takt wiederkehrt:

21.

[80]

[83]

[85]

[86]

[I]

[87] [88]

[II] [90]

a) (ſ. 83).

b) [20]

c) (ſ. 87)

[88]

Im Auftakt zum 83. Takt wird der vom 49.—51. Takt vorgezeichnete, bis dahin wieder begangene Weg mit einem Nebenweg vertauscht. Die Mittelstimme des 83. und 84. Taktes trägt das unzweideutige 2. Thema vor; der Baß schließt sich ihr an; nach seinem Tonleitergang bequemt er sich dazu, jenem im Abstand der Dezime Gefolgschaft zu leisten. Der Tonleitergang selbst könnte an sich als thematisch belanglos, als bloße Brückenfigur, die von dem jeweils geforderten Grundton ($\bar{d}$, dann $\bar{c}$) in den Dezimenabstand vom Alt führt, angesehen werden. Doch hebt ja hier das 1. Thema mit diesem selben Gang an, und nun geschieht das Merkwürdige, daß die mit ihm wie zufällig herbeigeführte Atmosphäre dieses 1. Themas auch die optische Erscheinung der ihm folgenden Figur bricht: nein, das sind jetzt nicht mehr bloße Dezimen des Alts, sondern die Variante eines Motivs, das dem (hier umgekehrten) 1. Thema angehört (s. 21a) und zwar erinnert die Sequenz mit dem abgekürzten Thema an die Stelle Takt 20 und 21 (s. 21b), wie auch nachher der 85. Takt etwas an den 24., stärker noch an den 43. und den 7. Takt erinnert. Noch mehr aber tritt das 1. Thema im 87. und 88. Takt aus dem Zwielicht heraus; und kommt es auch nicht in volles Licht, so haben wir doch in dieser Entwicklung wieder ein sehr schönes Beispiel von wachsender Helligkeit. Der 88. Takt birgt wieder einen Doppelsinn; sein Anfang, da er die eingeschlagene Richtung fortsetzt, hört sich zunächst auch als weitergeführtes Thema, so wie ich es mit den Kreuzen bezeichnete. Nachher aber merken wir, daß er das Thema unterbricht und mit dessen Umkehrung neu anhebt (s. c). Wir sprachen schon oben davon, daß dieses Hauptthema für Dur keine Neigung hat; sehen wir es nun in seiner verkürzten und diminuierten Gestalt dem Dur zugänglicher, so täten wir Bach doch unrecht, wenn wir nur hierin den Grund der Diminution erblickten. Der Anlaß, sozusagen der kompositorisch geschichtliche Anlaß mag das gewesen sein, aber die Diminution, die lebhafte Bewegung, die das Thema teils trägt teils überwallt, kann auch nicht aus dem Nichts hergeholt werden; der erworbene Schwung muß eben erst die Dimi-

nution ermöglichen. Freilich dürfen wir hierin einem Bach nicht mit dem laxeren Gewissen gegenüber dem Problem der Bewegung unter die Augen treten, wie wir es unter der milderen Herrschaft der Sonatenform uns angeeignet haben. Hier nun war ja die Bewegung zu einem richtigen B dur-Jubel angewachsen, in den auch das 1. Thema sich widerstandslos hineinreißen läßt. Im 91. Takt bildet sich auch das wiedererscheinende 2. Thema um, von der starken Bewegung beeinflußt; einmal wirft es sein gehemmt auftaktiges, sein intensives Wesen von sich, es bekommt eine andere Balance, es wird innerlich und äußerlich extensiv. Die Tonwiederholungen in Achteln sind hier nämlich nicht mehr Anläufe und Anstöße, sondern Ausläufe, die Sechzehntel sind hier der wirkliche Anfang des Themas, das also wesentlich und auch in der hauptsächlichen Ausdehnung hier Auslauf wurde (da es sonst Anlauf war), und das hier seinen Zenith erlebt.

Auch in der 4. Englischen Suite (F dur) durchdringen sich 1. und 2. Thema. Das letztere, zuerst im 20. und 21. Takt gebracht, steht in den Takten 35—38 in G moll bzw. der Unterdominant von D moll, das über die kommende Gruppe herrscht. Deren klarer Eintritt geschieht für unser gegenwärtiges Gefühl mit dem drittletzten Achtel des 38. Taktes, d. i. mit dem Gegenthema der Oberstimme, während, dem ersten Eindruck nach, das Hauptthema erst im 39. Takt nachkommt. Da wir aber unsere Eindrücke nachträglich zu verbessern imstand sind, so werden wir, im Baß vom 4. Viertel des 38. Taktes an den Fortgang des 1. Themas hörend, auch das eben vorher Gehörte richtig deuten, nämlich als Ersatz des anlaufenden Anfangs, wie ich ihn durch die Sternchen anzeige (Beisp. 22):



D moll-Gruppe

[38]

II—I

I

usw.

23.

[77]

a)

[75]

24.

[70]

[72]

8va

a) [70]

[73]

b) [71] [73] [75]

24. c) [73] d) [74]

Die Figur des 3. Viertels im Baß des 38. Taktes nimmt die des 1. Viertels des 39. voraus; sie füllt die durch das Aufgeben der Vergrößerung entstehende Lücke mit thematischem Material aus [anstatt der Vergrößerung haben wir auf einen Augenblick Verdopplung, sodann den normalen Zustand[1])]. Eigentlich beginnt demnach die D moll-Gruppe mit dem 1. Thema schon im 2. Achtel des 38. Taktes; die Grenzen fließen hier. Auch der Übergang umgekehrt vom 1. zum 2. Thema geschieht auf solche Weise (s. Beisp. 24): die Figuren in der Oberstimme des 70. und der folgenden Takte gehören zum Komplex des 1. Themas (vgl. die Takte 3 u. f., 45 u. f.), dessen sequenzartige Weiterführung sie hier begleiten (wodurch sich diese Stelle von den beiden soeben angeführten unterscheidet, abgesehen davon, daß die Figuren sich anders aufbauen). Wir lassen uns nun durch den unterbrochenen Orgel-

[1]) Vgl. damit die einfachere und plötzlichere Lösung des Problems im 77. Takt (Beisp. 23); hier darf sich der Komponist auf die frühere ausführlichere Gestaltung berufen. Ein besonderer Reiz liegt darin, daß dieselbe Gelegenheit unmittelbar vorher anders benützt wurde (75. Takt, Beisp. 23 a).

punkt auf b im 74. und 75. Takt in die Gegend des 2. Themas willig versetzen, dem aber erst der Schluß dieser Entwicklung in der ersten Hälfte des 75. Taktes genau entnommen ist, und dem wir uns schon in dem vorbereitenden und vermittelnden 73. Takt zugetragen fühlen. In Wirklichkeit setzt aber die Linie sich gemäß der unter dem Zeichen des 1. Themas gegebenen Richtung über diese vermittelnden Takte hinüber fort (s. Beisp. 24a), die mit ihrem sorgfältig stetigen Umwandeln des Prinzips der Bewegung echt Bachische Technik aufweisen. Hier ist alles Kleinste von Belang: wie die bisher kanonisch gehenden beiden Stimmen der rechten Hand sich voneinander trennen: nämlich der 73. Takt könnte auch so gelesen werden, daß wiederum ein Kanon anhöbe, der freilich nicht fortgesetzt wird (s. Beisp. 24c); also ein schwacher kanonischer Reflex liegt noch auf diesem Takt, dessen überwiegender Sinn sich aber so gibt, daß die Stimmen sich voneinander lösen (wie in Beisp. 24a gezeigt), da eben der Zickzackgang der Terzen zuerst ins Bewußtsein drängt; ferner wie die orgelpunktartige Tonwiederholung sich vorsichtig einschleicht, dann um sich greift; wie allmählich der gerade Tonleitergang entsteht (Beisp. 24d) und zwar als vergrößernde Wiederaufnahme des Tonleitergangs, mit dem die Figuren der Oberstimme in den Takten 70—72 einschl. anheben; wie ferner (s. Beisp. 24b) der Baß im 73. Takt das Vorbild sozusagen zum Versuch verläßt, um es nachher noch einmal verabschiedend aufzunehmen (das hier vermiedene Nachbild g es f d ginge gerade in den 73. Takt, der es also durch Analogieschluß sozusagen latent beherbergt; daß er es aber verschweigt, macht die Abstellung nachher glaubhafter, gibt der Wiederaufnahme bzw. Weiterführung im 74. Takt Reflexcharakter): wie endlich zum Schluß, gleichsam im eiligen Drang zu beenden, die Terzschritte d B B G im Baß sich unmittelbar folgen, womit wir aber das System des 2. Themas erreicht haben, das sich so deuten läßt (der Baß vom 20. zum 22. Takt lautet vereinfacht: f a | f d | c): all das bewundern wir billig als hohe [21]
Kunst des Entwickelns und Vermittelns.

Angesichts solcher Dinge mag uns wohl die Frage ernstlich bewegen: ging Bach nicht vielleicht von der Einheit aus, so daß er, einzelne motivische Kräfte für sich nehmend und steigernd, erst die Gegensätze aus ihr herausholte, um sie dann, mit dem Eintritt des 2. Themas zuerst als unvermittelt auszusprechen, so daß sein Erfinden gerade den umgekehrten Gang genommen hätte wie seine Musik, die erst dahin führen sollte, von wo dieses ausgegangen war?

Das 2. Thema im ersten Satz des 6. Brandenburgischen Konzerts beginnt, nach oder zum Schluß der Gmoll-Gruppe, d. i. im 80. Takt, mit einem Teil seiner Fortführung anstatt mit seinem Anfang; dieser tritt erst auf den Dominantakkord von Esdur ein, um dann sofort dem auf der Tonika Esdur eintretenden 1. Hauptthema zu weichen; erst durch diese Umstellung kommt die Verwandtschaft der beiden Anfänge recht zur Geltung.

Ich glaube, die Vielheit der Beispiele beweist, daß es sich hier um Grundsätzliches handelt. Die Gefahr, zu viel zu deuten und in gewöhnliche Figuren hineinzugeheimnissen, vergaß ich dabei nicht. Zunächst scheint es mir, daß wir, solang uns dieses Hören durch die Erscheinung hindurch noch so wenig geläufig vonstatten geht, besser daran tun, uns vor dem Zuwenig als vor dem Zuviel des Deutens zu hüten. Trotzdem denke ich das Maß kaum einmal ernstlich überschritten zu haben. Darf ich noch Beispiele davon geben, was ich als Zuviel anzweifelte oder abwiese? Dann komme ich noch einmal auf das Italienische Konzert zurück.

25. I [112]

IIB

s. 91 bzw. 147.

[116]

f. 151

f. 153.

[121]

1. Die Ähnlichkeit der Hauptlinien geht hier gewiß weit, und eigentlich widerlegen ließe sich auch dieses Inbeziehungsetzen des diminuierten 1. Themas zu dem Vertreter des 2. Themas wohl kaum; ja nach dem ersten Unterbrechen (bei ⌽) fällt es erst recht auf, daß dieses letztere beim zweitenmal sein Ende findet oder vielmehr sich bis zu seinem ersten vorläufigen Abschluß (Halbschuß) in jenem wiederfinden kann, und wir dürften auch mit einigem Erfolg noch weitersuchen; wenn wir vom 121. Takt an die andern Stimmen mit in Betracht ziehen, bekommen wir den erweiterten Schluß, freilich zuletzt anders auslaufend (Beisp. 26). Auch möchten wir, um die Ähnlichkeit voll zu machen, auf den Triller hinweisen, den die Oberstimme über die Takte 112—114, sodann 116—118 hinzieht und der den in der Unterstimme ausfallenden (zwar umgekehrten, aber gleichnamigen!) Triller ersetzt.

26.

[121]

[B] 8va

27.

[69] [70] [71] [72] [74]

28. a) b)

2. Die Stelle Takt 69 haben wir schon oben erklärt; die folgenden Takte geben sein immer mehr verengtes Bild, aber so, daß wir auch das 1. Thema unter ihnen durchschimmern sehen könnten (s. Beisp. 27).

3. Dessen Nachsatz ließe sich aus der ersten Halbkadenz entwickeln: s. Beisp. 28; er bildete deren Versetzung (b), das versetzte Bild zugleich bereichernd und steigernd, die thematische Sext übt ihren Magnetismus aus, und der Ablauf der Halbkadenz wiederholt sich als doppelschlagartiger Anlauf (⌴), wie er ja Sprüngen, und besonders Sextsprüngen, so gern voraufgeht[1]).

4. In der 4. Englischen Suite sehen wir den Baß des 2. Themas durch einen auftaktigen Mordenten eröffnet, die Oberstimme aber, im 22. Takt diesen Gang erfassend, leitet ihn durch einen Anlauf in der Tonleiter aufwärts ein, der an den Anfang des 1. Themas erinnern kann.

[1]) S. E. Kurth, Grundlagen des linearen Kontrapunkts.

Solches also halte ich für teils zweifelhaft, teils unerheblich. Zu dem ersten dieser Fälle (Beisp. 25) bemerken wir nur, daß so stetiges Erweitern wie auch Verengern des Umfangs zu den regelmäßig bei Bach wiederkehrenden Zügen gehört; daß es uns also nicht zwingt, ausdrückliche Beziehungen zwischen zwei Gestalten anzuerkennen, die beide diesen Zug an sich tragen; aber erleichtern mag es uns, solche Beziehungen herzustellen, wenn wir sonst Anlaß dazu haben.

Zum Schluß gebe ich noch ein Beispiel für die durch Diminution entstehende Doppel- oder Mehrdeutigkeit (s. S. 33).

29. a)



29.



b)



Bach diminuiert den Choral (Beisp. 29a) „Valet will ich dir geben“, so wie Beisp. 29 zeigt. Dieser diminuierten Form könnten wir aber auch eine andere Weise (29b) unterlegen; beide Anfänge haben eben denselben linearen Willen, sie sind vor ihrer Rhythmuswerdung Eins gewesen und werden, wenn der Rhythmus sich im Fluß auflöst, wieder Eins.

Der neapolitanische Sextakkord in Bachscher Auffassung.

Von Robert Handke (Pirna).

Veranlaßt wurde diese Studie durch Erläuterungen, die Reger in seiner Modulationslehre über den neapolitanischen Sextakkord gibt. Er schreibt auf Seite 8:

„Unter Akkord der neapolitanischen Sexte verstehe ich die Mollunterdominante einer Dur- oder Molltonart mit dem frei eintretenden Vorhalt der kleinen Sexte vor der Quinte, welcher Vorhalt nicht unbedingt nach der Quinte der Mollunterdominante aufgelöst zu werden braucht! ‚Neapolitanisch' nenne ich diesen Akkord deshalb, weil A. Scarlatti in Neapel diese Art der Unterdominante zuerst ‚bewußt' anwandte."

Es läßt sich wohl nicht leugnen, daß diese Erklärung die Frage, worin die bewußte Anwendung des Neapolitanischen besteht, vollständig offen läßt. Wir wollen ihrer Lösung nachgehen.

Als das System der transponierten Tonarten zu voller Geltung kam, trat eine anders geartete harmonische Bewertung des Thematischen ein. Die alte modulatorische Eigenart verblaßte, und eine ungehinderte harmonische Entfaltung tat sich auf, die ihre Grund- und Eckpfeiler in den Haupttönen Tonika und Dominante hatte. Auf diese Weise entstanden die Fugen Bachs und die Sonaten unsrer Klassiker. Der Basso continuo hielt dabei ordnend und folgernd, stilisierend und formgestaltend das Werk zusammen, und aus monumentaler Einheit strahlte ein schönes, reichgegliedertes Empfindungsleben.

Das Spiel der Empfindungen aber, das sich innerhalb der musikalischen Gedankenbahnen vollzieht, hat mit der Dichtkunst die gemeinsamen Pole der Ruhe und Bewegung. Mit der Ruhe,

als der Voraussetzung seelischer Spannungsmöglichkeiten, setzt im Drama die Handlung ein. Die fortlaufende Spannung führt zum Höhepunkt seelischer Bewegung, dem Konflikt. Die Wendung aber, wodurch die Hochspannung ausgelöst wird, leitet zur endgültigen Lösung über. Dieses Auslösen ist oft so feinsinnig hineingesponnen, daß der Zuhörer es kaum bemerkt.

Die gleichen Eindrücke finden wir in der klassischen Tondichtung wieder. Oft genügt nur ein Ton, um dem Gedankenlauf eine Richtung zu geben, die beruhigend auf den Schlußteil hinleitet. Doch können wir schon im voraus versichern, daß es sich dabei nicht um eine Vorhaltnote handelt, sondern in dem einen Falle um eine harmonischbedeutsame kleine Sexte, in dem andern um die kleine Septime. Letztere vermittelt kadenzierend die Unterdominantentonart in Dur, die kleine Sexte dagegen überrascht uns mit der kadenzierenden Lösung im Bereiche der Unterdominantentonart in Moll. Beide Töne kennzeichnen sich als wesentliche Merkmale der betreffenden Tonart.

Wir lassen hierfür Beispiele folgen und fügen die entsprechende Modulationsformel mit an:

1. Bach, Präl. V Bd. I. Wohlt. Klavier.

D I
G V – V6 5♮ – I

2. Mozart, Sonate B dur, 3 S. Köchel-Verz. Nr. 333.

B I
Es V Es V7♭ – I
B IV – V – I

In beiden Fällen ist die Tonika mehrdeutig angewandt und veranlaßt in dominantischer Umdeutung die Kadenz in die Unterdominantentonart. Die Rückmodulation geschieht ebenfalls, wie Beispiel 2 zeigt, durch die Umdeutung der Tonika als IV. Stufe der Grundtonart mit nachfolgender kadenzierender Bestätigung.

Für Tonsätze in Moll gibt Bach ein sehr lehrreiches Beispiel in Präludium IV, Wohlt. Klavier Bd. II.

3.

a b c d e

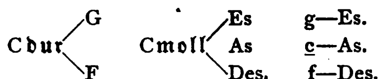
fis V – I – VI^6 – I

cis IV – V^2 – I^6

Die sorgfältige harmonische Gliederung läßt die Eigenheit der unterdominantischen Wendung in Moll leicht erkennen. So zeigt Klammer a die dominantische Umdeutung des tonischen Dreiklangs cis e gis in cis eis gis h, Klammer b dessen kadenzierende Lösung nach fis a cis. Klammer c läßt den wesentlichen Ton d als kleine Sexte folgen. Klammer d gibt die Lösung des Sextakkords, den wir als neapolitanischen erkennen, nach fis, a, cis. Klammer e führt den zur IV. Stufe umgedeuteten Akkord nach cis e gis der Grundtonart zurück.

Wir finden also hier im wesentlichen dasselbe wieder, was wir bei der unterdominantischen Bewegung in Dur beobachten konnten, nur kommt noch der untermediantische Sextakkord als Eigentümlichkeit in Moll hinzu. Die Monumentalität des Tonsatzes, wie sie in der harmonischen Bewertung des Thematischen bei unsern Klassikern zum Ausdruck kommt, weiß diesen Sextakkord durch verschiedenfache harmonische Verknüpfung als unterdominantische Wendung zu kennzeichnen, um einer dem Dur ähnlichen Wirkung vorzubeugen. Denn während sich die thematische Gruppierung in Dur auf die Dominanten stützt,

bevorzugte man demgegenüber in Moll die aufhellende Wirkung der Mediantentöne. Es mußte daher begreiflicherweise in Moll der unterdominantische Grundakkord zurücktreten. Das veranschaulichen nachstehende Anlagen zweier sinfonischer Tonsätze:



Dabei schrieb man den zu f gehörigen Untermediantdreiklang als Sextakkord und verband damit die Absicht, den Tonfall zum Baßton des Sextakkordes zugleich als kadenzierenden Tonfall zur Unterquinte zu kennzeichnen. Der Einfall ist genial und wurde allgemein durchgeführt. Doch wird damit nicht der untermediantische Charakter des Sextakkordes aufgehoben, sondern um so feinsinniger behandelt. Es entstand nun die Modulationsformel $\genfrac{}{}{0pt}{}{c\ \mathrm{I}}{f\ \mathrm{V} - \mathrm{VI}^6}$

Alessandro Scarlatti soll der erste gewesen sein, der diesen Akkord „bewußt" anwandte. In Wirklichkeit kommt er schon vor und neben ihm vor. Der Freundlichkeit des Herrn Prof. Dr. Arnold Schering, Leipzig, verdanke ich die Bekanntschaft mit zwei sehr lehrreichen Beispielen des italienischen Meisters Torelli. Dieser schreibt im letzten Satze einer Streichquartett-Sinfonie in e moll vom Jahre 1698:



Die mit Kreuzen (+) bezeichneten neapolitanischen Sextakkorde leiten den Schluß des Tonsatzes ein und kennzeichnen die Unterdominantentonart in ihrem wesentlichen Tone f. Sie beherrschen das Schlußbild und haben formbildende Kraft, wie wir aus den weiteren Darlegungen noch ersehen werden.

Im ersten Beispiele begegnen wir der Modulationsformel c I / f V – VI^6 wieder, und zwar in der Fassung: e I^6 / a V^6 – VI^6. Die Rückmodulation erinnert uns an das Bachsche Beispiel 3.
a VI^6 – I
e IV – V^7 I.

Im zweiten Beispiel erfaßt Torelli den Sextakkord aus der Dominante der Grundtonart und schaltet dabei die vermittelnde mehrdeutige Tonika aus, weil sie durch die Harmoniefolge e V – (I / a V) – VI^6 schon genügend charakterisiert ist. Wir finden hier mit Hilfe harmonischer Verengung ein neugeartetes Modulationsverfahren durchgeführt, das im Bereiche der transponierten Tonarten eine Fülle harmonischer Feinheiten birgt und auf dem Ausscheiden der mehrdeutigen Tonika beruht.

Bach schließt sich dieser Schreibweise in dem Chorale „Ach Gott vom Himmel sieh darein" an.

5.

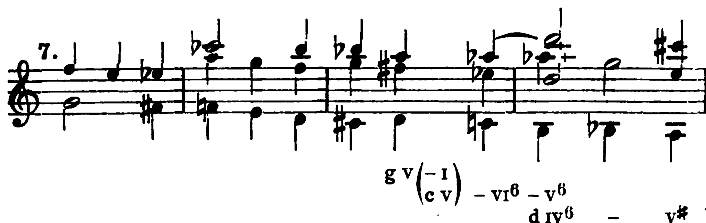
g V♯ – (I / c V) – VI^6

Die gleiche Behandlung finden wir in einem Haydnschen Adagio:

6.

cis I
fis V (– I / h V) – VI – V$^6_5$

Mozart weiß den Neapolitanischen in einen Menuettgedanken reizvoll einzuflichten:



Die Möglichkeit, aus der Oberdominante der Grundtonart mit Hilfe harmonischer Verengung den neapolitanischen Sextakkord einzuführen, benutzt Bach dazu, durch die umgekehrte Akkordfolge der Rückmodulation gleichgeartete Verhältnisse zu schaffen wie in den Beispielen 5—7.

Wir bilden dementsprechend die Modulationsformel des Torellischen Beispiels um und sagen: der Sextakkord der VI. Stufe in a, auf seine Tonika zurückgeführt, ergibt die IV. Stufe in e moll. Diese Umdeutung zum Zwecke harmonischer Verengung ausgeschieden, veranlaßt die unmittelbare Verbindung des Neapolitanischen mit der Kadenz der Grundtonart:

$$\text{e V}\begin{pmatrix}-\text{I}\\ \text{a V}\end{pmatrix} - \text{VI}^6 \begin{pmatrix}-\text{I}\\ \text{e IV}\end{pmatrix} - \text{V} - \text{I}.$$

Steifheiten, wie sie sich aus der strikten Durchführung dieser Formel ergeben würden, sind dem klassischen Tonsatze fremd. Die Formel stützt hier nur die freie harmonische Gestaltung, so daß sich auf ihrer Grundlage verschiedengeartete Formbilder im Bereiche des Neapolitanischen darstellen lassen.

Auffällig ist bei der harmonischen Verengung der meisten Bachschen Beispiele der kadenzierende Sekundakkord, wodurch der gleiche Baßton den Neapolitanischen mit dem Dominantsept in der Sekundlage verbindet. Damit wird zugleich der Grundton des ausgeschiedenen tonischen Dreiklangs angedeutet.

Wenn Bach durch Pausen die Verengung unterbricht, wie es in seiner Passacaglia, O.W. Bd. I Ed. Peters, geschieht, so löst der Hörer selbst die dadurch entstehende Spannung durch

den fehlenden tonischen Dreiklang aus. Man hat dabei das Gefühl, als gelte es eine Vorhaltnote zu lösen. Musikalisch ist dieser Vorgang nur die natürliche Verkettung der mehrdeutigen Harmonie mit der bestätigenden Kadenz.

8.

c I
f v – vi⁶ (– I / c IV) – v² – I⁶

In Fällen aber, wo der Sextakkord mit rhythmischer Hast in den Sekundakkord eintritt, ist der musikalische Eindruck ein andrer. Wir haben dann das Gefühl einer überraschenden Kadenz. Das soll heißen: Der Harmoniesatz fußt in seiner Wesenheit auf der Unterdominantentonart und wird durch eine kadenzierende Wendung in die Grundtonart des Tonsatzes erhoben.

9. Präludium g moll Bd. III. D.W. Ed. Peters.

6♭ 2

h d g – c es as – c d fis a b d g
G I⁶ – V² – I⁶
Kad. Wendung.
C V⁶ – VI⁶♭ – V⁶

Auf diese Weise rechtfertigt die harmonische Verengung die kadenzierende Wendung als Modulationsmittel.

Doch finden wir kadenzierende Sekundakkorde wohl mehr aus Rücksicht auf den nahen Schlußton des Werkes gewählt.

Im C dur-Präludium, Bd. IV, Nr. 3. O.W. Ed. Peters, läßt Bach ein im Adagio geschriebenes Finale folgen, das sich in zwei periodischen Sätzen um je einen neapolitanischen Sextakkord gruppiert. Der erste läßt den Sekundakkord folgen, der andere dagegen führt in den Ganzschluß V^7–I, weil er die Schlußtonwirkung des Finale mit darstellen hilft.

10.

a I a $\text{V}\underline{2}$ I^6
d V – VI^6

11.

d I^6 d V–I
g V^6 – VI^6

Im übrigen ist der Eintritt in die Grundstellung V^7 dort zu finden, wo es sich um die Bindung der Septime in der Oberstimme handelt.

12. Chrom. Fantasie.

d I
g V – V^6_5 – $\text{VI}^{6\flat}$ I
d IV V^7

Sonate IV, H moll. Bd. I. O.W. Ed. Peters.



Die bisher gezeigten Beispiele harmonischer Verengung dienten zugleich zur unmittelbaren Verknüpfung dominantischer Gegensätze. Wenn dabei Reger von ungelöster Vorhaltnote spricht, die nicht gelöst zu werden braucht, so hat das mit der italienischen wie mit der Bachischen Weise nichts gemein. Das ergibt sich aus dem Beispiele, was er auf Seite 8 unten seiner Erläuterung anfügt:



Reger faßt seine Anlage als Harmoniesatz in A dur bzw. A moll auf und betrachtet den Neapolitanischen für beide Tonarten als gleichberechtigten Bestandteil. Nach Bachischer Auffassung würde der Regersche Satz das Modulationsbild zu A dur-D moll-A dur ergeben:

A I
d v – vi^6 – v$^6_4$
A I$^6_4$ – v – I.

Wir können beispielsweise zwei Harmoniefolgen a cis e–d fis a, e gis h–a cis e als Stufenfolgen I–IV betrachten, wenn wir von ihren Eingangsakkorden ausgehen, aber auch als Kadenzen V–I, wenn wir uns auf den Ausgangsakkord stützen. Stellen wir dagegen die Akkordfolgen als harmonische Einheit I–IV–V–I dar, so wirkt a cis e–d fis a als scheinbare Kadenz, e gis h–a cis e dagegen als wirkliche. Lassen wir der Durtonika die Mollunterdominante folgen, a cis e–d f a, so heben wir das harmonische Gleichgewicht der Durtonart in den Haupttönen I IV V I wieder auf, und wir haben in der Folge a cis e–d f a den

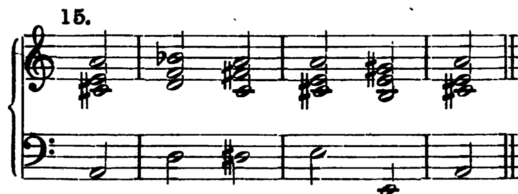
Eindruck der Kadenz V♯–I in D moll, hervorgerufen durch die dominantische Umdeutung der Tonika. Daß wir Dur- und Molltonika in gleicher Umdeutung behandeln können, beruht auf der beweglichen Terz (Leitton) des Dominantakkordes in Moll. Das Regersche Beispiel umgeht diese Mehrdeutigkeit der Tonika, trotzdem er sie an anderer Stelle seiner Modulationsbeispiele auch mit verwendet. Dadurch wird die harmonische Selbständigkeit des neapolitanischen Sextakkordes als Trugkadenz d V–VI⁶ aufgehoben, und Reger spricht deshalb nur von einer Vorhaltnote vor der Mollunterdominante. Eine solche Auffassung steht in Widerspruch mit den klassischen Beispielen, wo der Neapolitanische strahlend und verklärt in seiner ganzen harmonischen Bedeutsamkeit hervortritt.

Reger löst dann weiter den Sextakkord in den Quartsextakkord der I. Stufe auf.

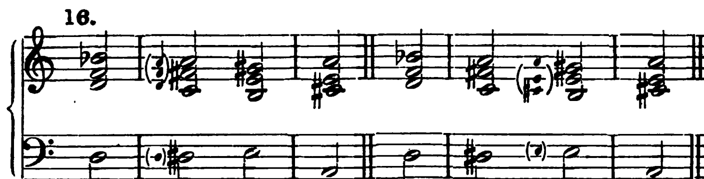
Das ist im Bachschen Sinne nachstehende Formel:

$$\text{d VI}^6 - \text{V}^6_4$$
$$\text{A I}^6_4 - \text{V} - \text{I.}$$

Bach empfindet aber, so dürfen wir nach den vielen Belegen wohl annehmen, die Folge VI^6–V^6_4 als Härte, wie man auch sonst VI–V–V–VI in Moll mit einer gewissen Vorsicht begegnete. Beruht doch wohl V–VI^6 in Moll zum Gutteil mit auf dem Bestreben, die Herbheit der Grundakkordfolge zu mildern. Bach umgeht darum VI^6–V^6_4 durch den kadenzierenden verminderten Septakkord, wodurch der Quartsext sofort in den Bereich der neuen Tonart tritt.



In dem Falle aber, wo Bach den Quartsext ausscheidet, bleibt der verminderte Septakkord vor V–I bestehen und kann natürlich auch als kadenzierende Wendung an Stelle des mehrdeutigen Unterdominantakkordes treten.



Die Regerschen Modulationen geben hierfür keine Belege und wirken in den vielen Beispielen, wo der Neapolitanische in die Schlußfolge hineingezwungen wird, herb und aufdringlich. Soll er aber durchaus angewandt werden, dann lassen sich leicht sechs Grundformen für kadenzierende Ausklänge mit Neapolitanischen finden: – ⏑ | – ⏑ | –

N V | $^6_4$ v | I

N U | $^6_4$ v | I N = Neapolitanischer.

N | U v | I V = verminderter Sextakkord.

N | $^6_4$ v | I U = Unterdominantdreiklang in Moll.

N | V v | I

| N v | I

Löst man auch die kadenzierenden Akkorde in ihrer Grundstellung und Umkehrung gegenseitig aus, so ergeben sich noch mehr Beispiele. Sie führen zu jenen harmonisch-beweglichen Bildern, wie wir sie bei 5, 6, 7, 17, 18 und 20 finden.

Es erübrigt sich, auf die verschiedenen kadenzierenden Wendungen, wie sie im Bereiche der Quartsext-Lösungen liegen, noch weiter einzugehen. Wir begegnen andererseits auch verschiedenen Eintrittsformen des Neapolitanischen, die uns seine Wesenheit und formelle Bedeutung noch mehr erschließen. Zwei sind uns schon bekannt. Die eine entsteht durch Umdeutung der Tonika, um kadenzierend in den Bereich der Unterdominantentonart zu gelangen. Die andere entsteht durch unmittelbare Verknüpfung der Oberdominante mit dem Neapolitanischen, wobei die mehrdeutige Tonika ausgeschieden wird. In beiden Fällen handelt es sich um Trugkadenzen. Daß auch bei Eintrittsformen vermittelnde Bindungen vorkommen können, ist selbstverständlich. Sie fußen zumeist auf der unterdominantischen Tonika, die Bach in einzelnen Fällen durch die gebundene kleine Septime in den Neapolitanischen hinüberleitet. Die da-

durch entstehende milde akkordliche Wirkung ist aus nachstehenden Beispielen ersichtlich:

17. Bd. II. 3st. Inv. Nr. 11.



18. II. Bd. des Wohlt. Klaviers, G Präl.

g I^6
c V^6 – I^7 – VI^6 I^7
g IV^7 – V^2 – I^6

Eine ungewöhnliche harmonische Bindung gibt mit dem Eintritt des Neapolitanischen Beethoven in seiner A dur-Sinfonie, I. Satz. Die Schlußtakte des Hauptsatzes stehen im I. Teile in E dur, im Wiederholungsteile in A dur, und wir können beobachten, wie der Neapolitanische, flüchtig durchgehend, die Unterdominantentonart in Moll berührt.

19. Schluß des I. Teils. Wiederh. Teil.

E I – II^6_5 6♮ $^6_5$ 6♭

Harmonisch betrachtet, läßt sich die Folge E I–II^6_5 umdeuten auf A dur: V–VI^6_5–aVI^6. Damit wird zugleich gesagt: Der betreffende Satz steht in E dur und berührt nur mit Hilfe des Neapolitanischen, der durch den mehrdeutigen Quintsext der gleichen Stufe vermittelt wird, chromatisch durchgehend die

Unterdominantentonart in A moll. Wir haben es hier mit einer wohlabgewogenen Vorsicht zu tun, um den Neapolitanischen dem Charakter des Dursatzes dienstbar zu machen. Der gleichen harmonischen Entwicklung begegnen wir im Wiederholungsteile, so daß sich die beiden Satzbilder in folgender Weise formulieren lassen:

	e gis h	–	a cis e fis	–	a c f	–	h dis fis a	–	e gis h
E:	I	–	II^6_5		–		V^7	–	I
A:	V	–	VI^6_5		– a VI^6				

	a cis e	–	d fis a h	–	d f b	–	e gis h d	–	a cis e
A:	I	–	II^6_5		–		V^7	–	I
D:	V	–	VI^6_5		– d VI^6				

Wollte Beethoven das Unterdominantische in Moll bedeutsam hervorkehren, so hätte er den vermittelnden Quintsext vor dem Neapolitanischen gemieden.

Im Bachschen Präludium C dur, Nr. 3, Bd. IV. D.W., finden wir das entgegengesetzte Verfahren, den Neapolitanischen im Bereiche des Dursatzes harmonisch bedeutsam hervorzuheben. Bach schließt zu diesem Zwecke den Hauptteil in der Oberdominante und fügt dann ein kurzes Adagio als Coda an, das in zwei periodische Gebilde mit je einem Neapolitanischen auf d und g sich gliedert. Das überraschend Geniale liegt in der Verknüpfung mit dem Hauptteile. Bach moduliert unerwartet mit dem Eintritt ins Adagio nach E moll und bildet damit eine Modulationsbasis, wie wir sie uns einfacher und natürlicher nicht denken können.

1. Satz: e – a – d$^{6\flat}$ – a.
2. „ : a – d – g$^{6\flat}$ – D.

Die hervortretende Wirkung des Neapolitanischen ist leicht ersichtlich und hat viel ähnliches mit der schon erwähnten Torellischen, nur ist die Eigenart der Bachischen Modulationsweise von einer derartigen rhythmischen und melodischen Durchdringung, daß demgegenüber das Kadenzuale zurücktritt und die Tonsprache ihre volle Gestaltungsfreiheit behält.

In der ganz naturgemäßen Auffassung, den Neapolitanischen als Trugkadenz zu behandeln, sehen wir Bach auch den zu-

gehörigen untermediantischen Grunddreiklang der Unterdominantentonart dafür einstellen. Die nachstehenden Beispiele lassen keine andere Deutung zu:

20. Matthäuspassion Nr. 12.



21. Invention II. Heft. Nr. 14.



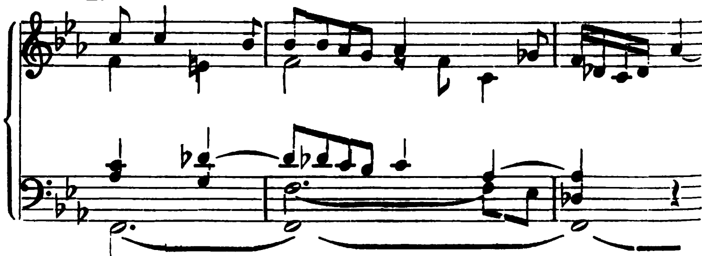
Damit ist zugleich der Weg gezeigt, um diesem Akkord tonische Bestimmtheit durch die vollkommene Kadenz zu geben, die ihm formell als Untermediante einer Grundtonart zukommt. Er erhält dadurch thematische Bedeutung und wird, gleich den übrigen, in die harmonisch proportionale Gliederung des Tonsatzes mit eingeordnet. Die Reihe der Untermediantentöne der Grundtonart C moll läßt sich als Parallele zu den Haupttönen c–g–f in nachfolgender kadenzierender Reihe darstellen: Es I

As V – I

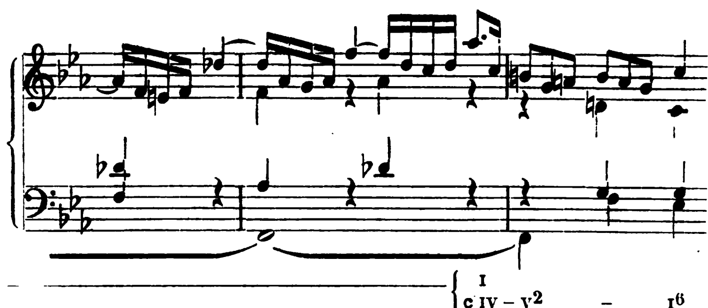
Des V – I.

Wir lassen hierzu ein Beispiel von Bach folgen aus Präludium und Fuge Nr. 6, Bd. II. D.W.

22.



{ c VI
{ f III – VI
Kadenz V⁷ – I in Des.



Zum Schluß geben wir noch einige bedeutsame Beispiele der Wiener Schule, wo wir derartigen kadenzierenden Einführungen begegnen und das Bachische Fühlen sich bemerkbar macht.

Von ganz eigenartiger Schönheit ist die unterdominantische Wirkung in Mozarts Fantasie D moll für Klavier. Die Art, wie hier der neapolitanische Sextakkord kadenzierend eingeführt wird, die verschiedenen Empfindungsgrade einer schwermütig anklingenden Weise auslöst und damit das jubilierende gegensätzliche Thema des Schlußsatzes vorbereitet, ist nur Mozart möglich.





Er läßt nach den klagenden Tönen, die sich in den verschiedenen Graden seines reichen Empfindungslebens entwickeln, mit einer Trugkadenz d V–VI das aufhellende B dur auftreten, dem sich überraschend mit kadenzualer Bestimmtheit ein breit ausklingendes Es dur als neapolitanischer Sextakkord anschließt. Damit kündigt sich für das Ganze die glückliche Lösung an. Mit festen Akzenten steigt die Melodie zuversichtlich zur Höhe, und die nun folgende Spannung freudvoller Erwartung spiegelt sich wider in breit angelegter Arpeggie, kurzen Akkorden, Pausen und Fermaten. Was wir hier sehen und hören, durchleben wir zugleich. Das ist nicht nur formelle Geschlossenheit im Rahmen einer unterdominantischen Bewegung, sondern eine von Herz und Geist getragene musikalische Gedankensprache, die diese Wendung des Neapolitanischen bedingt.

Mit Bach teilt Mozart auch das Bestreben, den Gedanken harmonisch verschieden zu bewerten. In großzügiger Weise verteilt er die einzelnen Requiemsätze harmonisch-proportional und gibt dem untermediantischen Es im Hostias ein selbständiges Satzgebilde, sodaß sich die Proportionalität des gesamten Werkes zahlenmäßig in folgender Weise darstellen läßt:

5 d, 3 g, 2 B, 1 F, 1 a, $^1/_2$ Es.

Die Ziffern bedeuten die Anzahl der Requiemsätze in einer Tonart. Das Es dur füllt im Hostias nur einen Teil des Satzganzen aus und bereitet zugleich den Schlußteil des Werkes vor, wo sich im Sanktus, Osanna, Benediktus, Agnus Dei die Gedanken des I. Teiles widerspiegeln.

Bei Beethoven ist es die Kraft des dynamischen Akzents, wodurch die Kühnheit der harmonisch-gesättigten Durchführung sich offenbart. Festgemauert in die Form der Schlußteile ziehen alle Phasen der Bachschen neapolitanischen Sextakkordbehandlung an uns vorüber: die Wendung in den kadenzierenden Sekundakkord, die quartsextische Auslösung und verschiedene Ein- und Austrittsformen. Wir finden Schlußsteigerungen fundamendiert durch den Neapolitanischen in der Appassionata, thematisch selbständige Schlußgedanken auf dem zugehörigen untermediantischen Grundakkord durchgeführt in der C moll-Sonate op. 10.

Die gleiche harmonische Wirkung kehrt wieder in der Neunten, wo Beethoven — gleich wie in Mozarts Requiem — die letzten Abschnitte des Schlußsatzes mit den Worten vorbereitet: „über Sternen muß er wohnen".

Das sind keine einseitigen Anwendungen neapolitanischer Sextakkorde, sondern allseitige Durchdringungen untermediantischer Werte. Bach hat hierzu den Weg geebnet, und seine Harmonik wirkt nicht nur fördernd und formgestaltend auf die Werke der Wiener Schule, sondern auch anregend auf das moderne Modulationsverfahren. Wenn nun Reger den Neapolitanischen als ein besonderes Modulationsmittel verwendet, so darf doch nicht außer acht gelassen werden, daß es noch andere untermediantische Möglichkeiten gibt, wodurch die harmonische Bindung nicht allein verkürzt, sondern auch abgeglättet erscheint. Man darf sich nur nicht an eine befremdende Definition des Akkordes klammern.

Zur Entstehung des Orgelbüchleins (1717).

Von Dr. Hans Luedtke (Berlin).

In den »Musical Times«, Jahrgang 1917, zur Zeit, als man England auf die Kniee zwingen wollte, hat C. Sanford Terry mit unbeirrter Liebe eines eigenartigen Jubiläums unseres größten deutschen Meisters gedacht: Sein Artikel »The Orgelbüchlein: another Bach-Problem« behandelt mit spekulativem Fleiß Entstehungsanlaß und Zeit des „Orgelbüchleins". Er glaubt, als sicher hinstellen zu können, erstens, daß die Gesamtanlage der Sammlung nach dem Muster von Chr. Friedr. Witts im Jahre 1715 erschienener »Psalmodia sacra« (bei Christ. Reyher) getroffen sei, zweitens, daß November 1717, nämlich die Wochen im Weimarer Gefängnis, die Zeit sei, „zu der das Schema vom Autograph teilweise vollendet war".

Den ersten Punkt verficht der Autor mit bedeutend mehr Beweismaterial als den zweiten; die Beweiskraft seiner Gründe verhält sich indes ziemlich umgekehrt. Die Entdeckung des de tempore-Charakters der Sammlung wird ihm zu einer „Offenbarung, daß das Werk ein konzentriertes Cantional darstellt ..., dessen Inhalt Bach aus einem gottesdienstlichen, in Weimar gebräuchlichen Cantional hervorzog". Der Autor schließt nunmehr: Stimmt diese Voraussetzung, dann dürfte das angenommene Cantional nicht früheren Datums sein als das der jüngsten Orgelbüchlein-Choralmelodie. Er weist nach, daß die meisten Choräle des Orgelbüchleins aus dem Ende des 17. Jahrhunderts stammen, einige noch älter seien, und behauptet weiter: nur ein einziger Choral stamme aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, nämlich das (von Bach nicht komponierte, sondern

nur geplante) Lied: „Wir haben schwerlich, Gott, vor dir gesündigt“; es erscheine erstmalig in besagter »Psalmodia sacra« von Chr. Fr. Witt, 1715.

Wenn wir hier dem Verfasser mit unserm klassischen Quellenwerk „Melodieen der deutschen evangelischen Kirchenlieder“ (II, 2099) auf den „Zahn“ fühlen, so erfahren wir, daß die Melodie aus einem „fünfstimmigen Tonsatz im Gothaischen Cantionale II 1648, Nr. 116 gezogen, der die Überschrift hat: incerti autoris“. Wie ich nunmehr erinnern muß, hat Bach schon in Arnstadt gerade aus dem gleichen Gothaischen Cantionale sacrum die Melodie zu seinem Choral-Vorspiel „Das Jesulein soll doch mein Trost...“ entnommen (Vgl. meinen Aufsatz „J. S. Bachs Choralvorspiele“ im vorigen Bachjahrbuch, S. 38, Anm.).

Folglich ist erstens die Melodie „Wir haben schwerlich“ früher als 1715 nachgewiesen, zweitens ist diese frühere Quelle auch als wahrscheinlich von Bach benutzt anzusehen, und endlich drittens die Benutzung schon in Arnstädter Zeit, also vor 1715, zu vermuten, — denn alle stilistischen Gründe sprechen ja gegen spätere Datierung der jugendlichen, in Böhmscher Manier gehaltenen, satztechnisch noch ungelenken Doppelfughette „Das Jesulein soll unser Trost ...“ (IX, 8).

Weiterhin meint Sanford Terry, Bach habe die Melodie „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ erst Witts Cantionale 1715 entnommen. Auch dies ist nicht richtig, vielmehr stimmt Bachs Fassung mit der in Vopelius' Cantionale 1682 überein.

Genaue Übereinstimmung zwischen „Witt 1715“ und Bachs „Orgelbüchlein“-Melodien ist übrigens — was der Verfasser nachzuprüfen anscheinend unterlassen hat — nur bei 8 Chorälen festzustellen, nämlich:

1. Erschienen ist der herrliche Tag	Orgelbüchlein	31
2. Gottes Sohn ist kommen	„	2
3. Herr Christ, der einig Gottessohn	„	3
4. Jesus Christus, unser Heiland, der den .	„	28
5. Nun komm, der Heiden Heiland ...	„	1
6. Vom Himmel hoch	„	8
7. Wenn wir in höchsten Nöten	„	41
8. Wir Christenleut'	„	14

Das ist denn doch sehr wenig bei 46 Melodien; nur 12 weitere Melodien stimmen fast genau, d. h. mit ein bis zwei Abweichungen, überein. Sechs Nummern weichen sogar sehr stark ab.

Das Bedenken wiederum, in „Witt 1715" fehle das von Bach bearbeitete Lied: „Wir danken Dir, Herr Jesu Christ, daß Du das Lämmlein . . .", beruht auf einer Verwechselung. Das ähnlich beginnende Lied „Wir danken Dir, Herr Jesu Christ, daß du für uns gestorben bist" (Orgelbüchlein Nr. 25) bringt auch „Witt 1715".

Während endlich der Autor zuerst eine allgemeine völlige Übereinstimmung zwischen der Anlage von Bachs Sammlung und Witts Cantional behauptet, muß er beim späteren Nachweis im einzelnen wesentliche Abweichungen zugeben; er sagt selbst: „Bei der ‚Passion' verläßt Bach völlig Witts Ordnung"; „von den 9 Abendsmahlsgesängen Bachs sind nur 5 in Witts entsprechender Abteilung"; „‚in Angst und Not' enthält 17 Nummern, von denen 4 in Witts entsprechender Abteilung sind; die andern sind anders angeordnet"; „bei ‚Tod und Grab' sind von 16 Nummern gar nur 2 in Witts entsprechender Abteilung"; „bei Bach findet sich überhaupt nichts aus Witts ‚vom ewigen Leben'".

So sind denn zwar dem Verfasser mancherlei philologisch-statistische Nachweise und Tabellen zu danken. Doch daß Bach erst der Krücken des Wittschen Cantionals bedurft oder auch nur sich ihrer tatsächlich in wesentlichen Punkten bedient hätte, dieser Nachweis ist nicht gelungen. Und das ist auch kaum beklagenswert; denn Bach war Manns genug, um sich sein eigenes Gerüst zu zimmern, das trotz des unvollendeten Baues, trotz 46 statt 161 vollendeter Orgelchoräle, (wie im vorigen Bachjahrbuch gezeigt) ein Geist mit festem Griff zusammenhält.

Nunmehr zum zweiten Punkt von Sanford Terrys Aufsatz: zur Entstehungszeit des „Orgelbüchleins".

Des Verfassers Erwägungen gehen davon aus, daß sich Bach auf dem Titelblatt des Orgelbüchleins als Cöthener Kapellmeister »pro tempore« bezeichnet; der Meister hätte »eo tempore« schreiben müssen, wenn er bei Abfassung des

Autographs schon in der Cöthener Stelle fungiert hätte. Nun datiert sein Vertrag mit Cöthen vom 1. August 1717; aber der Weimarer Herzog gewährte Bach bekanntlich nicht sofort die etwas ungestüm geforderte Entlassung, sondern ließ ihn erst einmal wegen Widerspenstigkeit vom 6. November bis 2. Dezember 1717 ins Gefängnis sperren. Und so gewinnt Sanford Terrys Vermutung innere Wahrscheinlichkeit, daß Bach in unfreiwilliger Gefängnismuße sich auf die Ausarbeitung des Orgelbüchleins geworfen habe und daß das vorzeitige »pro tempore« auf die innere Ungewißheit zurückzuführen sei, ob ihm überhaupt die Annahme der Cöthener Stelle vergönnt sein werde.

Diese Sachlage schließe natürlich nicht aus, daß ein Teil der Orgelchoräle schon früher komponiert worden sei. Spitta sei recht zu geben, daß Mendelssohns zweites Autograph vom Orgelbüchlein früher zu datieren sei und sogar vermutlich auf eine noch frühere Urschrift zurückgehe. Die Komposition der Orgelchoräle falle also vor allem in die Weimarer Zeit.

Daß sich gerade die Weihnachtschoräle am zahlreichsten ausgearbeitet finden, sollte m. E. allerdings dazu ermutigen, die endgültige Ausarbeitung der Sammlung in die Weimarer Gefängniszeit, November 1717, zu verlegen. Denn Bach hatte in Cöthen weder eine Funktion als Organist, noch eine Orgel zur Verfügung, gut genug, um auf gelegentlichen Wunsch des Cöthener Hofes die bisher geschaffenen großen und virtuosen Orgelwerke mit Glück zu spielen. Einen einzigen bescheidenen Vorzug vor jedem anderen Werk hatte die Orgel der St. Annenkirche aufzuweisen: ihr Pedal reichte bis zum eingestrichenen fis, und das verlangt Bachs Orgelchoral »In dulci jubilo« (Peters V, 35) im Kanon des Pedal-cantus firmus. So, wie nun dieses Stück speziell auf Cöthen weist, so dürfte sich überhaupt in der besonders großen Anzahl ausgeführter Weihnachtschoräle die Hoffnung verraten, aus finsterem Gefängnis in trüben Novembertagen bald zu heller Weihnachtsfreude in neuem Wirkungskreise erlöst zu werden. Einem Kenner wie Fürst Leopold mußten auch dort ausführbare Stücke wie »In dulci jubilo« oder „Christum wir sollen schon" u. ä. die hohe Meisterschaft des Spielers wie des Komponisten Bach offenbaren.

Stimmt die hiermit etwas weiter ausgeführte Hypothese Sanford Terrys, so würde sich uns ausnahmsweise in der Geschichte des Orgelbüchleins des Meisters Schaffen innerlich verbunden mit persönlichen Erlebnissen zeigen. Wenn manchem Leser dieses seltene Bild glaubwürdig erscheint, wenn es einen sympathischen Wesenszug in Bachs Persönlichkeit verstärkt, so haben auch diese Zeilen ihren Zweck erfüllt, und Sanford Terry gebührt für seine Erinnerung des Jahres 1917 an den Bach vom Jahre 1717 Dank.

Das Innere der Leipziger Thomaskirche um 1710.

Von Arnold Schering (Leipzig).

Bachs Werke sind im Laufe des letzten Jahrhunderts zu einer Erhabenheit und zeitlosen Größe heraufgewachsen, die vergessen läßt, daß sie ursprünglich an allen Enden mit den Bedürfnissen des Tages, des Orts und der Gelegenheit zusammenhingen. Selbst wo formale oder inhaltliche Merkmale auf bestimmte lokale Ereignisse oder Umstände zurückweisen und zur Annahme bescheidener Aufführungsmittel drängen, fällt es heute schwer, sie anders als von allen Schlacken der Zeitlichkeit gereinigte Schöpfungen anzusehn. Ein Blick in die nackte Wirklichkeit zu Bachs Tagen aber, wenn er uns durch Magie ermöglicht wäre, würde vermutlich den besten Kenner der Zeit von der Unmöglichkeit überzeugen, unsere idealischen Vorstellungen mit dem Tatsächlichen von ehemals in Übereinstimmung zu bringen. Schon die an das rein Örtliche der Aufführungen geknüpften Umstände würden in mancher Beziehung überraschen.

Bachs große Leipziger Kirchenmusiken erklangen abwechselnd in der Nikolai- und in der Thomaskirche. Über die Art, wie diese Aufführungen stattfanden, lassen sich hinsichtlich der Zeit und der Mittel genauere Angaben machen. Darüber hinaus nicht. Viele künstlerische und außerkünstlerische Fragen sind nur mit Vorbehalt zu beantworten, da selten ein Bericht der Zeit auf ehemals Selbstverständliches eingeht. Vor allem fehlt es an Anschauungsmaterial. Wie sah der Ort aus, wo Bach stand und dirigierte? Wie der Chorraum, den die jungen Thomaner bevölkerten? Wie die Orgel, auf deren Unterstützung er rechnete, wie waren Aufstellung und Anordnung der Sänger und Spieler? Nur zu leicht pflegt der Musikfreund der Gegenwart ohne Bedenken heutige Vorstellungen von Klang, Besetzung, Ausführung und Örtlichkeit auf Verhältnisse der alten Zeit zu übertragen.

Die Gunst des Zufalls hat uns ein Bild gerettet, das, von der Bachforschung bisher noch nicht berücksichtigt, auf einige dieser Fragen erwünschte Auskunft gibt. Es entstammt zwar weder den Jahren des Bachschen Wirkens, noch ist er selbst darauf zu sehn, doch gibt es deutliche Anschauung von der seinem Amtsantritt unmittelbar vorhergehenden Art kirchlicher Aufführungspraxis und darf im wesentlichen auch noch für seine Zeit, zum mindesten für seine ersten Amtsjahre, als zutreffend angesehen werden.

Im Jahre 1710 erschien in Leipzig ein Bändchen im schmalen Oktav der damaligen Gebet- und Erbauungsbücher mit dem Titel:

Leipziger Kirchen-Staat / Das ist deutlicher Unterricht vom Gottes-Dienst in Leipzig / wie es bey solchem so wohl an hohen und andern Festen / als auch an denen Sonntagen ingleichen die gantze Woche über gehalten wird / Nebst darauff eingerichteten Andächtigen Gebeten und denen dazu verordneten Teutsch- und Lateinischen Gesängen ... LEIPZIG verlegts Friedrich Groschuff, 1710.

Als Verfasser bekennt sich ein gewisser „F. G. A. M.", vielleicht der Verleger Fr. Groschuff (artium magister?) selbst[1]). Das Buch ist einer „GOtt und Tugend liebenden Dame Hohes Standes in Leipzig" gewidmet und enthält eine vollständige Angabe sämtlicher Leipziger Kirchenzeremonien mit angehängten Gebeten, die sich vor, während und nach dem Gottesdienst verrichten lassen. Die Vorrede an den Leser erwähnt die „Leipziger Kirchen-Andachten des Herrn M. J. F. L." als Vorbild[2]) und hat die Schlußschrift: „Geschrieben in Leipzig am 24. November 1709".

In Format, Druck und Ausstattung diesem völlig gleich und in den bekannten Exemplaren ihm angebunden ist ein zweites Bändchen, ein Gesangbuch (ohne Musiknoten):

Unfehlbare Engel-Freude oder Geistliches Gesang-Buch darinnen D. Martini Lutheri und anderer evangelischen Männer Geist- und Trostreiche Lieder und Psalmen ... zu befinden ... Leipzig zu finden in Groschuffs Buchladen. 1710.

---

1) Die Leipziger Universitätsmatrikel kennt einen Heinrich Augustin Groschuff aus Zwönitz, der 1708 Magister wurde.

2) Gemeint sind die „Leipziger Kirchen-Andachten" 1696 des Magisters Joh. Friedr. Leibnitz, Tertius an der Thomasschule.



Kirchenmusik unter Joh. Kuhnau in der Leipziger Thomaskirche. Aus „Unfehlbare Engel-Freude oder Geistliches Gesangbuch“, Leipzig 1710.

Hier finden sich alle jene Gesänge und Kirchenlieder, Antiphonen und Versikeln, auf die im ersten Bande bei passender Gelegenheit unter Seitenangabe hingewiesen ist, darunter der Text der beiden choralen Passionen nach Matthäus und Johannes, „wie solche zu Leipzig vor dem hohen Altar am Palm-Sonntage (bzw. „Char-Freytage") abgesungen wird".

Beide Bände stehen also in enger Beziehung zu einander. Spitta hat den ersten für seine Darstellung der Leipziger Liturgie benutzt (II, S. 19 ff.) und auch den zweiten gesehn, ohne beiden über den angegebenen Zweck hinaus weitere Aufmerksamkeit zu schenken. Diese verdienen sie aber wegen zweier ihnen vorangesetzter Kupferstiche, von denen der erste im unteren Drittel eins der Eingangsportale der alten Thomaskirche, in den obern Dritteln das Innere dieser Kirche, der zweite nichts weniger als den Anblick des Orgelchors bei vor sich gehender Musikaufführung zeigt.

Zunächst das erste Kupfer (vgl. das Vorsatzbild zu vorliegendem Jahrbuch). Kutsche, Sänfte und Bettler verraten, daß das Portal den Haupteingang von der Seite des Thomaskirchhofs darstellt, da, wo sich heute das Bachdenkmal erhebt. Mit den beiden Ansichten der Thomaskirche von Crügner vom Jahre 1723 und von Schreiber von 1735[1]) ist freilich dieses an gothische Vorbilder anklingende Baustück schwer in Einklang zu bringen; dort ist es einem Barockportal gewichen und hat durch Einbau von Kapellen zwischen den Pfeilern eine andere Umgebung erhalten. Unser Stich gibt also anscheinend die vor dem Jahre des Umbaues (1721) bestehende Gestalt des Eingangs wieder.

Das obere Bild gewährt einen Blick in das mit Menschen gefüllte Schiff der Thomaskirche während einer gottesdienstlichen Handlung. Der Standpunkt des Beschauers ist der vor dem Taufstein, in der Mitte jenes Quergangs, der von dem eben erwähnten Eingang aus noch heute das Schiff durchschneidet. In der Mitte sind die Frauenstühle sichtbar, rechts und links von Männerstühlen flankiert, zwischen den Pfeilern zwei Reihen

---

[1]) Vgl. Gust. Wustmann, Bilderbuch aus der Geschichte der Stadt Leipzig, 2. Aufl. 1913, S. 62 und 70.

Emporen. Der Pastor im Amtsgewand hat die noch jetzt an der gleichen Stelle befindliche Kanzel bestiegen und spricht zur Gemeinde. Gegen den Altar zu leuchtet das schwarze Lesepult für Kollekte, Epistel und Litaney. Am hohen, mit figürlichem Schnitzwerk versehenen Altare selbst, den ein auffahrender Christus krönt, scheint — eine Lizenz des Stechers — die Kommunion in vollem Gange. Zu beiden Seiten reichen die Priester Brot und Wein, wobei nach uraltem Brauch je zwei Altaristen die „Tüchlein" unter den Kelch zu halten hatten. Ein Teil der Kommunikanten hat sich links von den Plätzen erhoben und wartet in Gruppen der Zuteilung, während rechts die meisten noch auf den Stühlen verharren. Nicht ohne weiteres zu deuten ist der an der linken Seite der Altarwand befindliche Ausbau, — vielleicht die Loge für die Majestäten, wenn sie nach Leipzig kamen. Nicht sichtbar ist die kleine Orgel, die sich der großen gegenüber auf der Empore an der Ostwand über dem hohen Chore befand und erst 1740, nachdem sie völlig unbrauchbar geworden, vom Orgelbauer Scheibe abgetragen wurde. Das Ganze macht trotz seiner Schmucklosigkeit — die Kirchenfenster erscheinen sämtlich ohne Farbenspiel — einen bedeutenden, feierlichen Eindruck, der zu Bachs Zeit wohl im wesentlichen noch derselbe gewesen sein wird. Einen Abstrich von der Wahrheit wird man wohl nur hinsichtlich der Tiefenwirkung des Bildes machen müssen. Die Thomaskirche ist nie eine gothische Kathedrale gewesen, in der sich der Blick des Eintretenden in so maßlose Weiten verlor wie hier. Anscheinend hat der Verfertiger des Stichs, kein Künstler ersten Ranges, es um der Deutlichkeit willen mit der Perspektive etwas leicht genommen.

Von hohem musikgeschichtlichen Interesse ist das zweite Titelkupfer: der Anblick des Orgelchors während einer Kirchenmusikaufführung in derselben Kirche (s. die Abbildung). Obwohl auch hier mangels weiterer Bildquellen keine Kontrolle der Zuverlässigkeit unseres Darstellers möglich ist, liegt kein Grund vor, dem Bilde Zeugniswert absprechen. Man blickt gleichsam von der Brüstung des Orgelchors nach rückwärts auf den vom Orgelprospekt abgeschlossenen Chorraum. Die Orgel selbst, ein

machtvoll wirkender Bau im Spätbarock, hat die Form einer in der Mitte durch fünf gewaltige Prospektpfeifen geteilten Giebelfront. Außer den beiden dem Zeitstile entsprechenden thronenden, eine Fruchtgirlande haltenden Engeln sind als besonderer Schmuck nur wenige ausfüllende, aber auch an den Seitenwänden wiederholte Ranken und Pflanzenornamente vorhanden. Zwei korinthische Säulen schließen rechts und links das Bild ab. Dahinter ein Gewölbe. In der Kirchenrechnung vom Jahre 1675 ist von einem „Loch im Kirchengewölbe, die Sonne genannt" die Rede, in das der Zimmermeister Schmidt für 16 fl. 19 gr. „dem Cantori zur Musik [d. h. für Instrumente und Musikalien] ein Gehäuse verfertiget". Vielleicht ist das auf dem Stich sichtbare Gewölbe mit diesem identisch.

Ganz in seine Aufgabe versunken sitzt der Organist vor dem aufgerollten Notenbuch, mit den Füßen das Pedal bearbeitend. Der Spieltisch zeigt nur ein Manual, im Diskant jedoch den Ansatz einer kurzen zweiten Klaviatur. Sechs Registerknöpfe befinden sich zur Rechten des Spielers, dieselbe Anzahl wohl auch zu seiner Linken. Hier, an der üblichen Stelle als Nachbar des Generalbaßspielers, waltet der Violonespieler seines Amts. Darauf folgen links nach dem Vordergrunde hin: ein Lautenspieler, sitzend, mit einer sechschörigen Laute, ein Quartett Violen und ein Bläsertrio von zwei Trompetern und einem Prinzipalbläser. Um die gehörige Bewegungsfreiheit zu haben, hat sich der Pauker in der Mitte des Kreises postiert und seine Pauken auf einen etwa einhalbmeterhohen Tritt gestellt. Vorn, dem Beschauer Rücken und unförmige Perücke zuwendend, schwingt der Dirigent taktierend die Papierrolle.

Die rechte Seite gehört den Sängern, die in drei Gruppen zu je vieren geteilt sind. Jede davon hat zwei ältere und zwei jüngere Sänger. Die jüngeren (Sopranisten und Altisten) kennzeichnen sich durch ihre schwarzen, wenig kleidsamen Mäntel und Knabenperücken als Thomasschüler, während die älteren sich durch Männerkostüm und Allongeperücke als Jünglinge ausweisen, der zuvorderst rechtsstehende durch seinen Degen sogar als Student. Bemerkenswert dabei ist, daß jedesmal der Älteste eines Quartetts, also wohl der Bassist, seinen Genossen mit

erhobener Hand den Takt angibt, wie er ihn mit den Blicken vom Hauptdirigenten auffängt. Notenblätter sieht man nur in der Hand der Sänger. Daß in Wirklichkeit aber auch die Instrumentisten von Noten spielten, ist selbstverständlich und wird, wenn es nötig wäre, durch eine Notiz in den Kirchenrechnungen belegt, wonach 1669 sowohl für St. Nikolai wie für St. Thomae Pulte aus Eichenholz und Tritte für die Stadtpfeifer angeschafft wurden. Diese Tritte waren in St. Nikolai so schadhaft geworden, daß Kuhnau 1709 um ihre Ausbesserung bat. Der Verfertiger des Stichs übersah diese Äußerlichkeit wohl absichtlich, um die Deutlichkeit der Gesamtansicht nicht zu trüben.

In dem Dirigenten dürfen wir mit Sicherheit Kuhnau selbst vermuten, ob dagegen im Organisten den damals amtierenden Thomasorganisten Christian Gräbner, ist fraglich. Denn nach Kuhnaus Memorial von 1710 ließ dieser das Akkompagnement zu seinen Kirchenmusiken „alle mahl" von einem seiner „auff der Orgel wohl exercirten Scholaren und Studenten" ausführen (Spitta II, S. 860). Dem würde in der Tat die noch jugendlich anmutende Erscheinung des Abgebildeten entsprechen. In dem Prinzipalbläser möchte man wohl Gottfried Reiche wiedererkennen; Haartracht und Instrument stimmen auffällig mit denen auf dem 1727 gemalten Portrait dieses Künstlers überein[1]). Als Lautenist war damals in Leipzig der kaiserl. Notar Johann Philipp Hunneberger geschätzt, derselbe, in dessen Gegenwart Reiche bei einem Krankheitsfalle 1713 sein Testament aufsetzen ließ; er wird Kuhnau, mit dem ihn juristische Interessen verknüpften, aus Freundschaft manches Mal unterstützt haben, und zwar unentgeltlich, da die Kirchenrechnungen von Lautenistenbesoldungen in diesen Jahren nichts wissen.

Das Orchester besteht, den Organisten ausgeschlossen, aus zehn Personen, der Chor aus zwölf. Es wäre denkbar, daß damit der in Wirklichkeit beschäftigte Aufführungskörper nicht vollständig gegeben wäre und der Stecher sich aus räumlichen

---

[1]) Vgl. die Abbildung im Bachjahrbuch für 1918.

Gründen auf diese wenigen Personen beschränkt hätte. Das erscheint wenig wahrscheinlich. Selbst wenn die rechts bei der Orgel beginnende, perspektivisch zulaufende Linie der Barriere, die den Schülerchor von den nebenanliegenden Kirchenstühlen (später: angebauten Kapellen) trennt, nach vorn verlängert wird, bleibt nur ein beschränkter Raum übrig, der sicherlich von jenem „großen Clavicimbel" voll eingenommen wurde, das Kuhnau in der Eingabe von 1709 erwähnt. Und ob links der Platz im selben Maße geräumig war, ist bei der Kleinheit der damaligen Orgelchöre — auch der halbkreisrunde von St. Nikolai hielt sich in bescheidenen Dimensionen — durchaus fraglich. Nach allem, was wir von Kuhnau und auch von Bach wissen, blieb die Besetzung der gewöhnlichen Kirchenmusiken auf wenige Mitwirkende beschränkt. Gerade im Jahre 1709, als der Groschuffsche Stich entstand, erhob Kuhnau bewegliche Klage über die geringen Mittel, die ihm zur Verfügung standen: da die Oper alle guten Kräfte abziehe, müsse er sich mit einem „sehr elenden und bloß aus Schülern und etwa ein Paar Stadt Pfeiffer Gesellen bestehenden" Chorus behelfen, so daß an eine „Music von zwey oder mehr Chören, welche in großen Festtagen solte gehöret werden", nicht zu denken sei und man sich „der elenden Execution vieler obgleich mit Fleiße ausgearbeiteter Stücke" oft schämen müsse (Spitta, II, S. 858 f.). Unser Bild liefert hierfür den sichtbaren Beweis, ja gibt noch den Zustand, wie ihn Bach in seiner berühmten Eingabe von 1730 (a. a. O., S. 74 ff.) als unhaltbar schildert. Unter den drei Bläsern nebst Pauker wären demnach die vier Stadtpfeifer, unter den Streichern die drei Kunstgeiger mit Gesellen zu verstehen. „Von deren qualitäten und musicalischen Wißenschafften aber etwas nach der Wahrheit zu erwehnen, verbietet mir die Bescheidenheit", bemerkt Bach doppeldeutig an einer auf sie bezüglichen Stelle. Auch Kuhnau wird an gewöhnlichen Sonntagen selten mehr als zwölf Sänger zur Hauptkirchenmusik gehabt haben. Ein Teil der Alumnen hatte gleichzeitig die Neu- und die Peterskirche zu versorgen, ein anderer Teil war ständig krank oder verreist. An Konzertisten d. h. Solostimmen waren nach Bach mindestens

vier, an Ripienisten mindestens acht (an jeder Stimme zwei) erforderlich. Das ergibt bei einer vierstimmigen Musik die Zahl zwölf. Das auf dem Groschuffschen Stich im Vordergrunde dicht neben dem Dirigenten stehende Vokalquartett könnte man demnach als das Konzertistenquartett, die beiden andern als die Ripien-Quartette ansehn; denn daß es sich um eine dreichörige Musik handelt, ist kaum anzunehmen. Der Wert des Stiches beruht in der wertvollen Aufklärung, daß Kuhnau seinen Chor nicht nach Stimmengruppen sondern nach Einzelquartetten anordnete, ein Verfahren, das wohl mehr praktische als künstlerische Gründe hatte.

Beim Neubau der Kirche von 1720 zu 21 wurde manches verändert. Insbesondere unterlag der sog. hohe Chor einer durchgreifenden Umgestaltung. Weiz (Das verbesserte Leipzig, 1728) rühmt das neue Innere: es sei mit Orgeln, Kanzeln, Predigtstühlen, Altären reich geschmückt; „neben diesen sind die zierlichen Tauffsteine, schönen Porkirchen, saubern Capellen, vortrefflichen Epitaphia und Bildnisse derer verstorbenen Superintendenten und Pastorum würdig zu sehen". Auch die Orgel hatte einen Eingriff erfahren und war von Scheibe der neuen Zeit entsprechend aufgearbeitet worden. Inwieweit sich dabei ihr Prospekt veränderte, ist nicht zu sagen. Derselbe Gräbner aber, der unter Kuhnau spielte, saß auch noch unter Bach (bis 1729) an ihr, und ebenso waren von den älteren Stadtpfeifern und Kunstgeigern anfangs noch die meisten am Leben. Allerdings „theils emeriti, theils in keinem solchen exercitio, wie es wohl sein solte", wie Bach zwanzig Jahre später bemerkt. Wir dürfen annehmen, daß sich das äußere Bild einer Kirchenmusik unter Bachs ersten Amtsjahren nicht viel von dem hier durch den Griffel festgehaltenen unterschied. Erst allmählich wird in Besetzung und Anordnung der Mitwirkenden jene Veränderung vorgenommen worden sein, die dem Stil und der Eigenart seiner großen Werke entsprach. Wie weit Bach hierin ging, wie er z. B. Chor und Orchester seiner Passionen anordnete und aufstellte, das wird wie bisher eine unentschiedene Frage bleiben.

Zu Hans Bischoffs Bach-Ausgabe.

Aus Briefen Dr. Hans Bischoffs an Dr. Wilh. Rust mitgeteilt

von Prof. Dr. Wilhelm Altmann (Berlin).

Am 12. Juni 1919 waren es 30 Jahre, daß der Berliner Dr. Hans Bischoff, der erst im 38. Lebensjahre stand, seiner reichen Wirksamkeit als Klavierist, Klavierpädagog und Herausgeber klassischer Klavierwerke durch den Tod entrissen worden ist. Daß er nicht umsonst klassische Philologie studiert hatte, bewies namentlich seine kritische Ausgabe Bachscher Klavierwerke, die er für den Verlag Steingräber herausgab. Die ersten sechs Bände erschienen 1880 bis 1883, ein siebenter als Supplement 1888.

Bei der ungemeinen Wertschätzung, die sich Dr. Wilhelm Rust als Bachforscher erworben hatte, war es gar nicht zu umgehen, daß sich auch Dr. Bischoff teils mündlich teils schriftlich bei ihm Rats erholte. Aus den brieflichen Anfragen, die in ziemlicher Vollständigkeit vorliegen und mir von Fräulein Maria Rust, Leipzig, in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestellt worden sind, glaube ich hier einige Mitteilungen machen zu dürfen, die allgemein interessant und mir für das Verhältnis beider Bachforscher charakteristisch erscheinen. Ich beginne mit einem undatierten Briefe, den Bischoff offenbar geschrieben hat, als ihm Rust für die Zusendung des ersten Bandes seiner Ausgabe gedankt hatte. In diesem Briefe heißt es:

„Es ist mir eine große Freude, daß Sie meiner Arbeit im allgemeinen zustimmen. Wenn Sie nach den vielen Beweisen Ihrer freundlichen Teilnahme mir gelegentlich Mitteilung über irgend etwas zugehen lassen, das Ihnen bei meinem Versuche der Textkritik be-

denklich erscheinen könnte, so würde ich es Ihnen von Herzen danken. Denn ich bin mir wohl bewußt, wie viel ich noch auf diesem Gebiet zu lernen habe.

. . . ."

Gleichfalls undatiert ist der folgende, chronologisch aber unschwer einigermaßen sicher einzureihende Brief:

[Nov./Dez. 1880].

Da ich Ihnen betreffs meiner Bach-Arbeiten bereits so viel verdanke, habe ich den Mut, Sie nochmals mit einer Bitte zu belästigen. Soeben bin ich bei den Textstudien zu den Suiten. Professor Wagner[1]) in Marburg besitzt ein Autograph. Würden Sie vielleicht die Güte haben, mir eine Empfehlung an ihn zu geben, daß er es mir vielleicht hierher nach der Bibliothek schickt? Es ist mir jetzt nicht möglich zu reisen. — Ferner hat vielleicht Hauser[2]) in Karlsruhe etwas, das für mich Wert hat?

Ist Ihnen sonst von wertvollen Manuskripten etwas bekannt? Sollten Sie einiges besitzen, würde ich wohl eines Sonntags, wenn auch schwer, nach Leipzig kommen können. Alle Handschriften, die ich etwa durch Ihre oder andrer Herren Güte bald benutzen könnte, würde ich zur vollen Sicherheit nur nach der Bibliothek senden lassen, weil ich persönlich besorgt bin um wertvolle Dokumente. Die Gerberschen[3]) Abschriften hat mir Dr. Erich Prieger[4]) gegeben. . . .

Sicheren chronologischen Boden betreten wir mit folgendem Brief:

23. Jan. 1881.

Zuerst meinen herzlichsten Dank für Ihr freundliches Schreiben. Darf ich mir noch einige Fragen erlauben? Sie nennen mir 8 fran-

---

[1]) Gemeint ist natürlich der Geh. Medizinalrat Prof. Dr. Wagener zu Marburg a. L., dessen kostbare musikalische Bibliothek in der Hauptsache jetzt im Besitz des Brüsseler Konservatoriums ist. — Diese autographe Abschrift der Suiten in D, C, h, a und Es Nr. 2, sowie der franz. Suite Nr. 4 kam von Friedemann Bach an F. W. Rust, alsdann an W. Rust. 1844 empfing sie die Firma Peters, wo sie lange lag. Von ihr erhielt sie Rust zurück, der sie an Prof. Wagener gab. Dieser schenkte sie dann der Kgl. Bibliothek in Berlin.

[2]) Franz Hausers Bach-Handschriften sind jetzt im Besitz der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin.

[3]) Heinr. Nikolaus Gerber hatte diese Abschriften genommen, als er Schüler Bachs war.

[4]) Der verdiente, 1914 in Bonn verstorbene Sammler, dessen musikalische Schätze noch in Bonn liegen und hoffentlich nicht in alle Welt verstreut werden.

zösische Suiten. Jedenfalls haben Sie (außer den 6 bekannten) die bei Gerber und in der Rust-Wagnerschen[1]) Handschrift stehenden Suiten in Amoll und Esdur im Sinn (Peters Sér. I Cah. III). Halten Sie die Emoll-Suite (Ed. Peters ebendort) für zweifelhaft?

Ich denke zuerst die 6 englischen und 8, resp. 9 französischen Suiten in einem Bande[2]) zu geben. Die kleine Fdur-Suite (Peters Sér. I Cah. 13 No. 4) und sonstige Parerga haben Zeit.

Die Klavierbüchlein, auch das ersehnte Autograph von Ihrem verstorbenen Großvater herrührend, habe ich. Ich bin neugierig auf die Ergebnisse einer genauen Vergleichung. Spitta bezweifelt die Authenzität II, 992.

Vielen Dank für die Notiz über die französische Partita. Sie kommt bei dem nächstfolgenden Band zur Berücksichtigung.

Haben Sie vielleicht Kunde von einer wichtigen Handschrift der englischen Suiten außer der von Gerber und der von Joh. Chr. Bach (Spitta II, 840). Um letztere werde ich mich nächster Tage bemühen.

. . . .

Undatiert ist wieder der folgende Brief, der offenbar noch vor dem 4. April 1881 geschrieben sein muß:

[Berlin, März 1881].

Darf ich nochmals mit einigen Fragen Ihre Geduld auf die Probe stellen? Ich stehe vor schweren Bedenken. Das erste betrifft die Ihnen sicherlich bekannte Abschrift der 2ten franz. Suite in No. 274 [der preuß. Staats-Bibliothek], welche unter Autographen in einem Bande steht. Halten Sie sie für echt? Ich getraue mich nicht zu entscheiden. Viele Lesarten deuten auf eine gemeinsame Quelle mit der im großen Klavierbüchlein der Anna Magdalena enthaltenen fragmentarischen Kopie. Daß das Menuett, welches nach den übrigen Tänzen entstand (s. das kleine Klavierbüchlein) als Schlußsatz ausdrücklich figuriert, ist verwunderlich. Die Handschrift ist mir etwas fremdartig. Der Mangel vieler Manieren würde vielleicht auch auf ein hohes Alter der Schrift, resp. ihrer Quelle deuten.

Auf die Echtheit des Wagner-Rustschen Autographs verlasse ich mich nach genauer Vergleichung bestimmt. Auch die beiden überklebten Stellen in der 2ten Suite dürften echt sein. Die vielen Korrekturen, auch selbst nachgetragene Manieren sind darum unverdächtig, weil sie zum großen Teil auch bei Gerber stehen.

Wie denken Sie aber über die zweite Allemande der zweiten (kleinen) Esdur-Suite (bei Peters publiziert)? Sie ist eingeklebt,

---

[1]) Vgl. oben Anm. 1.

[2]) Dem zweiten; die 9. französ. Suite blieb aus diesem Bande weg.

steht auf anderm Papier, hat eine andre Form des C-Schlüssels, fehlt bei Gerber. Und vor allem zwei Allemanden in einer Suite?!

Endlich hat Gerber 8 kleine Suiten gekannt. Die höchste Nummer ist 8. Die Edur-Suite steht als Suite mit Präludium bei ihm abseits, trägt No. 6, welche Ziffer bereits auf einer andern franz. Suite steht. Danach fehlt eine Gerbersche Abschrift. Könnte dies die Emoll-Suite gewesen sein? Sie ist mir ihrer tiefen Tonlage wegen sonderbar. Jedenfalls habe ich von den französischen Suiten bei Gerber die bekannten sechs und die minder bekannten in Amoll und Esdur. Eine Gerbersche Abschrift ist also verloren gegangen. Welche Suite könnte dies sein? Nach Gerberscher Bezifferung ist es die siebente.

. . . .

4. April 1881.

1) Sie verweisen mich auf die Vorrede von Roitzsch zu Edition Peters Sér. I Cah. 3 No. 6, 78 (Suiten in Amoll, Esdur, Emoll). Die Aussicht, den Band mit der Vorrede zu bekommen, habe ich nicht. Die Königliche Bibliothek hat ihn nicht, auch Musikalienhandlungen können mir nicht helfen. Was kann ich in dem Falle[1]) tun?

2) Herr Hauser aus Karlsruhe schrieb mir, er würde nach Leipzig kommen, und dort könnte ich das Autograph der englischen Suiten vergleichen. Hoffentlich kann ich mich frei machen. Sonst reise ich zu Pfingsten nach Karlsruhe. Würden Sie mir vielleicht in jedem Falle die Güte erzeigen, selbst das Manuskript anzusehen und mir Ihre Meinung darüber zu sagen? Ich würde es vorziehen, mich im Punkte der Echtheit auf Ihr Urteil zu verlassen.

3) Weiß man etwas Bestimmtes darüber, von wem, resp. wann die französischen Suiten in der Zusammenstellung geordnet wurden, in der sie uns überliefert[2]) sind? Bis 1726 (oder 27) existierte die bekannte Anordnung nicht. Zwei Handschriften der Amalienbibliothek[3]) (No. 50 und No. 76) geben sie jedoch. Die Handschrift 76 hat Kirnbergers Namenszug auf dem Titelblatt.

. . . .

7. April 1882.

Der 3. Band meiner Ausgabe ist nahezu fertig. Er enthält die 6 Partiten und französische Ouvertüre in Hmoll. Ich mag ihn nicht publizieren, ohne an Ihren oft bewährten, gütigen Rat appelliert

---

[1]) Rust lieh diesen Band, der doch wohl zu kaufen war.

[2]) Auch Rust wußte darüber nichts.

[3]) Die dem Joachimsthalschen Gymnasium (jetzt in Templin, Uckermark) gehörige sogen. Amalienbibliothek, die Bibliothek der Schwester Friedrichs d. Gr., steht seit 1914 als Depot in der Preuß. Staatsbibliothek in Berlin (Musikabt.).

zu haben. Mit den hiesigen Quellen bin ich zu Ende. Der Druck des ersten Teils der Klavierübung ist bis auf Kleinigkeiten so gut, daß andre Dokumente wenig in Betracht kommen. Auch die Autographe der Amoll- und Emoll-Partita (im größeren Klavierbüchlein) haben nur als Vorarbeiten Interesse, nicht aber als kritische Hilfsmittel. Dennoch möchte ich mir von Ihnen die gütige Auskunft erbitten, ob Ihnen andre sehr wertvolle Handschriften, vielleicht gar Autographe bekannt geworden sind. Auch ältere Autographe, die dem Stich nicht als Vorlage gedient haben, würden mich sehr interessieren.

Ich habe außer dem Stich von 1731 die älteren Separat-Abzüge der II. und V. Partita (1727 und 1730) benutzt. Es ist wenig Unterschied zwischen der älteren und neueren Publikation. Einige Verzierungen sind 1731 hinzugekommen. Das ist alles. Die Platten sind augenscheinlich dieselben bei der Einzel- und Gesamtausgabe. Aber merkwürdigerweise ist das bedruckte Papier nicht in beiden Ausgaben von gleicher Größe. Wie kann es kommen, daß die gleiche Platte bei zwei verschiedenen Abzügen zwei und mehrere Millimeter verschiedene Größen des Stichs erzeugt? Erklärt sich dies vielleicht daraus, daß das Papier einmal mehr, einmal weniger feucht[1]) war?

Die französische Ouvertüre Hmoll ist mir in 2 alten Stichen vorgelegt worden. Der neuere hat wenige Platten Neustich, meist nur schlecht korrigierte Abzüge von der alten Platte. Beide Stiche sind traurig lüderlich. Das Autograph in Cmoll, auf das Sie mich früher hinwiesen, ist ein älteres Konzept, wie der unentwickelte Charakter der verhältnismäßig geringfügigen Varianten zeigt. Doch nützte mir das Autograph wesentlich bei den Korruptelen der Originalstiche. Sie äußerten einmal, daß die Cmoll-Abschrift vielleicht eine Überarbeitung der Hmoll-Ausgabe sein könnte. Ich bin einigermaßen in Sorge, ob ich mit Recht den Druck für das erheblich spätere Dokument ansehe. Aber der ganze Charakter der Varianten läßt es mich vermuten.

Darf ich . . . Ihre Güte mit der Beantwortung meiner Zweifel bemühen? Ich würde Ihnen sehr dankbar sein. Vor dem baldigst erfolgenden Abschluß dieses Bandes habe ich keine Gelegenheit nach Leipzig zu kommen.

Im nächsten Band bringe ich dann Duette, Goldberg-Variationen und möglichst alles Bedeutende außer dem Wohltemperierten Klavier[2]). Ehe ich denselben expediere, hoffe ich jedoch, Sie persönlich aufsuchen zu können. . . .

---

[1]) An dieser Ansicht hält Bischoff in dem kritischen Bericht zum 3. Bande seiner Ausgabe fest.

[2]) Dieses kam in den 5. und 6. Band (1883).

Berlin, 22. Nov. 1882.

Als ich mir vor längerer Zeit die Freiheit nahm in Bach-wissenschaftlichen Angelegenheiten an Ihre Autorität zu appellieren, bin ich leider ohne Antwort geblieben. Ich bedauerte dies nicht nur im Interesse meiner Arbeiten, sondern auch darum, weil es mir die Befürchtung nahelegte, daß ich Ihnen gegenüber, dem ich bereits so sehr zu Dank verpflichtet bin, einen Verstoß gemacht haben mußte. Es war mir in gewissem Sinne eine Erleichterung, als mir Herr Dr. Prieger diese meine Annahme neulich bestätigte; denn nun bin ich wenigstens in der Lage, Sie um Verzeihung zu bitten, da es mir wissentlich unmöglich gewesen wäre, Ihnen zu nahe zu treten. Wenn ich etwas[1]) versehen habe, so ist es unabsichtlich geschehen.

Indem ich hoffe, daß Sie . . . diese Versicherung auf mein Wort freundlich aufnehmen werden, erlaube ich mir die ergebene Bitte, Sie demnächst persönlich aufsuchen zu dürfen. Ich betone in erster Linie das persönliche Motiv, daß ich mich bei Ihnen entschuldigen möchte, bekenne aber zugleich, daß es mich doppelt freuen würde, wenn Sie mir auch künftig Ihren Rat nicht vorenthielten. Selbst wenn ich keine Antwort erhalten sollte, seien Sie meiner Dankbarkeit und Hochachtung versichert.

. . .

5. Jan. 1883.

Verzeihen Sie freundlichst, daß ich erst heute schreibe. Ich hatte gehofft, Sie in den Weihnachtsferien aufsuchen zu können, um Ihnen für die Freundlichkeit zu danken, mit der Sie meinen Brief aufgenommen haben. Der Grund, daß ich nicht reiste, war mir ein so hocherfreulicher, daß es mir ein besonderes Vergnügen macht, ihn Ihnen mitzuteilen. Ich reflektierte auf die Kellnerschen[2]) Manuskripte, die Herr Roitzsch[3]) in Besitz hat, und wandte mich deshalb zunächst an Herrn Dr. Abraham[4]) in der Meinung, daß ich sie in Leipzig zum Studium erhalten würde. Herr Dr. A., dessen ehrenhaftes Benehmen in Sachen des Suiten-Autographs Sie mir früher mitteilten, übersandte mir, ohne daß er oder Herr Roitzsch mich persönlich kannte, sofort das ganze Material; ein Akt des Vertrauens und der Großherzigkeit, den ich gern jedem mitteile, der ihn zu schätzen weiß.

---

1) Vermutlich hatte Dr. Rust es verübelt, daß Dr. Bischoff in der Vorrede seiner Bach-Ausgabe ihm nicht gedankt hat.

2) Joh. Peter Kellner (1705—1772) war mit Bach befreundet gewesen und hatte sich manche Abschriften von dessen Werken genommen.

3) F. A. Roitzsch (1805—89), der verdiente Herausgeber vieler Bachschen Werke im Verlage von C. F. Peters.

4) Besitzer von C. F. Peters, der Begründer der Musikbibliothek Peters.

Seien Sie versichert, daß ich, wenn ich demnächst nach Leipzig komme, jeden Ihnen peinlichen Gesprächsstoff vermeiden werde. Daß ich die obige Angelegenheit berühre, geschieht nur, um Ihnen einesteils die Änderung meines Reiseplanes zu erklären, anderenteils weil mich die Sache vom menschlichen Standpunkt mindestens ebenso sehr als vom wissenschaftlichen gefreut hat.

. . .

Berlin, 5. Februar 1888.

Als ich im August vorigen Jahres nach langer Zeit zum ersten Male wieder nach Leipzig kam, freute ich mich darauf, Sie besuchen zu können. . . . Sie selbst waren von der Reise noch nicht zurückgekehrt. Ich hätte mich gern darüber ausgesprochen, daß, als ich vor Jahren das Unglück hatte, Sie zu erzürnen, sicher keine böse Absicht an meiner Ungeschicklichkeit schuld war. Es ist lange her, daß ich Ihnen in diesem Sinne geschrieben habe, und Sie haben mir in freundlichem Sinne geantwortet.

Es ist mir peinlich, daß mein jetziges Schreiben vielleicht nach Eigennutz aussieht. Im August wußte ich noch gar nicht, daß ich wiederum mit Bachianis zu arbeiten haben würde. Jetzt seit einigen Wochen befinde ich mich in den Vorarbeiten zu den Ergänzungen meiner bisherigen Sammlung. Darf ich bei diesen Schwierigkeiten es überhaupt wagen, Sie in einigen Sachen um Ihren Rat zu bitten? Daß mir derselbe um meiner Arbeit willen sehr wichtig wäre, ist selbstverständlich. Noch mehr würde ich mich jedoch aus rein menschlichen Gründen freuen, wenn Sie mir in freundlich zusagendem Sinne antworteten, da ich weiß, daß ich Ihnen stets eine dankbare Gesinnung bewahrt habe und bewahren werde.

. . . .

10. Februar 1888.

Vor einigen Tagen sagte mir Herr Dr. Prieger privatissime, er wüßte, daß ich Ihnen mit der Aufführung Ihrer Klavierwerke eine Freude machen würde und ebenso mit der der Violin-Sonaten. Daß ich es tun würde und zwar bald, war damit für mich eine beschlossene Sache. Ich bedauerte nur, daß er mich nicht im September daran erinnert hat, sonst hätte ich es bereits getan. Jetzt habe ich nur noch das Konzert am 13. Februar, zu dem das Programm gedruckt ist, und das Konzert am 12. März. Das letztere ist im Programm ebenfalls fest bestimmt, da in demselben meine Kollegen von der Bratsche und dem Cello Solo spielen. Ich habe jetzt also keine Gelegenheit mehr weder zu einem Klavier-Solo noch zu einer Violin-Sonate. Dagegen ist es mein fester Entschluß, eins von beiden, je nachdem es Ihnen lieber ist, im Herbst aufzuführen.

Sie wissen, daß mir an Ihrem Rat in Bach-Angelegenheiten viel liegt, viel mehr jedoch daran, daß Sie sich überzeugen, daß ich ganz

bereit bin, für Ihre Kompositionen einzutreten. Was ich spielen werde, darüber will ich im April oder Mai schlüssig werden. Dr. Prieger sprach mir früher wohl einmal davon, doch in einer Zeit, in der ich gar nicht dazu kam, Klavier zu üben. Ich habe 3 Winter hindurch auch kein Solo gespielt. Das war etwa 82—85. Jetzt zum März könnte ich überhaupt kein Solo mehr gut vorbereiten. Ich studiere dazu im Sommer. Bis zum Abschluß meiner jetzigen Bach-Publikation, die ca Mai fertig sein soll, bin ich dazu zu beschäftigt.

Ich glaube nicht, daß Sie an dem Ernst meines Versprechens[1]) zweifeln; denn ich habe noch nie mein Wort gebrochen, soviel mir bewußt ist. . . . .

---

[1]) In den sogen. Montagskonzerten des Winters 1888/9, die Dr. Bischoff zusammen mit dem Geiger Hellmich in Berlin veranstaltete, hat er aber dieses Versprechen nicht eingelöst.

Bach-Jahrbuch

1920

Bach-Jahrbuch

17. Jahrgang 1920

Im Auftrage der

Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben

von

Arnold Schering

(Halle a. S.)

Mit einem Bildnis



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

Leipzig



Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jahrgang 21, 2.

Inhalt.



Oskar von Hase

Am 26. Januar 1921 ist der Geh. Hofrat Dr. Oskar von Hase durch den Tod abberufen worden. Jahrzehntelang ist sein Name mit der deutschen Bachbewegung verknüpft gewesen. Dadurch, daß er als Haupt der Firma Breitkopf & Härtel mit Einsatz aller seiner Kräfte nicht nur das schwierige Verlagsunternehmen der großen Bachausgabe durch die Alte Bachgesellschaft zu glücklichem Ende geführt, sondern seit 1900 auch im Vorstand der von ihm mitangeregten Neuen Bachgesellschaft des nicht leichten Amts als deren Schatzmeister gewaltet hat, hat er der deutschen Bachbewegung große und wesentliche Dienste geleistet, die ihm nie vergessen werden können. Rastlos war er insbesondere um das Zustandekommen der großen und kleinen Bachfeste bemüht, an denen er selbst mit der ganzen Begeisterungsfähigkeit des geborenen Thüringers teilnahm und die ohne seine charaktervolle Persönlichkeit nicht zu denken waren. Auch die Veröffentlichungen der Gesellschaft, insbesondere das Bachjahrbuch, verdanken der Entschlossenheit, mit der er jede Anregung aufgriff, die der Sache zu dienen geeignet war, ihr Erscheinen und Überdauern der Kriegszeit, und ebenso war die Erwerbung des Eisenacher Bachhauses nicht zum kleinsten Teile Oskar von Hases Verdienst. Den Ausbau des Bachmuseums betrachtete er bis zuletzt als eine Herzensangelegenheit.

So ist die deutsche Bachgemeinde Oskar von Hase über das Grab hinaus und dauernd zu Dank verpflichtet!

Sch.



Predigt

gehalten von Herrn Generalsuperintendenten
D. Hans Schöttler, Magdeburg,
im Gottesdienst der Thomaskirche zu Leipzig
am Sonntag, den 20. Juni 1920,
anläßlich des achten deutschen — zugleich vierten Leipziger — Bachfestes

Röm. 5, 1—5. Nun wir denn sind gerecht geworden durch den Gauben, so haben wir Frieden mit Gott durch unsern Herrn Jesus Christus, durch welchen wir auch einen Zugang haben im Glauben zu dieser Gnade, darinnen wir stehen, und rühmen uns der Hoffnung der zukünftigen Herrlichkeit, die Gott geben soll.

Nicht allein aber das, sondern wir rühmen uns auch der Trübsale, weil wir wissen, daß Trübsal Geduld bringt, Geduld aber bringt Bewährung, Bewährung aber bringt Hoffnung, Hoffnung aber läßt nicht Schanden werden.

Teure Festgemeinde!

Es ist die Bekennerwoche der evangelischen Kirche, an deren Schwelle wir stehen. Am 24. der Johannistag zum Gedächtnis des größten Vorläufers Jesu, der den Mut der Wahrheit mit seinem Kopfe bezahlte. Am 29. „Peter und Paul“, die beiden großen Nachfolger unsers Heilands! Das Leben hat sie oft getrennt; aber der Tod hat sie wieder vereint als Blutzeugen des Evangeliums. Und zwischen beiden der 25., der Tag von Augsburg, wo vor 390 Jahren die evangelischen Stände vor Kaiser und Reich ihren Glauben bekannten und vor aller Welt, für alle Zeit mit Brief und Siegel bestätigten.

Damit stellten sie sich zum dritten Male hinter den Mann, der vor vierhundert Jahren hier auf der Pleißenburg ein gut Bekenntnis abgelegt und zwei Jahre später vor Kaiser und Reich gestanden hat, ein einziger Mann gegen die ganze Welt mit seinem: „Hier stehe ich; ich kann nicht anders; Gott helfe mir!“

Daran denken wir in dieser Stunde, und das wollen wir auch in diesen Tagen miteinander erleben. Wann hätten wir

solch ein Erlebnis nötiger als gerade jetzt, wo alles, was deutsche Herrlichkeit hieß, in den Staub gesunken ist! Wo wir hinsehen — nichts als Trümmer! Unsere Macht zerbrochen, unser Land zertreten, unsere Einigkeit zerrissen, unser Wohlstand vernichtet, unser Recht zum Spott geworden, unsre Ehre geschändet — was bleibt uns noch?

Hier soll die Antwort gegeben werden, soll hundertstimmig in Herz und Seele hineinklingen: „Das Reich muß uns doch bleiben!“, das Reich des Geistes, das Reich des Evangeliums, das Reich des Königs, den niemand entthronen kann, von dem wirs soeben aus gläubigem Herzen gehört haben: „Dein Jesus ist da!“

Das singen und sagen uns nicht nur die Stimmen der Gegenwart, sondern auch die Geister der Vergangenheit, die hier von jenseits des Grabes vor uns erscheinen. Denn was sind sie uns heute? Nicht nur die Meister der Töne, die einst ihrer Kunst neue Wege wiesen; nicht nur die Seher, die mit begeistertem Blick hinausschauten in eine andere Welt: nein, sie sind uns mehr: sie umgeben uns als eine Wolke von Zeugen, die ihr ganzes Sein und Wesen auf den einen Ausdruck gebracht haben: „durch den Glauben“! So fängts hier an bei Paulus in unserm Textwort: „Wir sind gerecht worden durch den Gauben!“, so gehts weiter zu Luther, der das alte Evangelium von neuem auf den Leuchter stellte und darüber schrieb: »Sola fide!«, „durch den Gauben allein!“ So gilts auch von allen denen, die gestern, heute und morgen hier zu uns reden, vorab von dem einen, dessen Name mit diesem Gotteshause für alle Zeiten verbunden bleibt: dem alten Thomaskantor Johann Sebastian Bach! Denn seine ganze wunderherrliche Kunst ist ja nichts anderes, als singendes und klingendes Luthertum, als ein Evangelium in Tönen, ein Widerhall von dem gewaltigen Lobpreis, wie ihn hier der große Apostel angestimmt hat. Sein Grundton lautet: „Gerecht durch den Glauben!“ Aber dieser Grundton bleibt nicht allein, sondern dröhnt und braust wie ein mächtiger Orgelpunkt durch die Jahrtausende, und über ihm baut es sich auf zu einer unendlichen Harmonie, zu dem wunderbaren Dreiklang wahren

Christenlebens: Friede mit Gott! Zugang zu Gott! Ruhm vor Gott!

O daß dieser Klang uns allen durch die innerste Seele ginge! Daß uns solch Glaubensbekenntnis zum Tatbekenntnis würde, wie es hier bei diesen Gottesmännern geschehen ist!

„Muß nicht der Mensch immerdar im Streit sein?" so könnte man wohl über das Leben schreiben, was vor 150 Jahren gerade in dieser Hochsommerzeit dort drüben in der Kantorei der alten Thomasschule langsam im tiefsten Dunkel zu Ende ging. Wahrlich ein Kampf von Jugend auf; ein Kampf mit der Not des Lebens, die ihm vom 10. Jahre an unablässig das Geleite gab; ein Kampf mit der Mittelmäßigkeit, die dem hochfliegenden Geist immer wieder die Flügel beschneiden wollte; ein Kampf mit Schein und Trug einer falschen Kunst, die seiner edlen und echten Kunst nicht Licht noch Luft gönnte; ein Kampf vor allem mit der Gleichgültigkeit und Undankbarkeit der Welt, die den Segen nicht ahnte, der von diesem auserwählten Rüstzeug ausging. Wahrlich überall im Streit!

Und doch — eine Stelle gab es, wo dieser Streit nicht hinkam. Das war das innerste Heiligtum seiner Seele; dort, wo er mit seinem Gott allein war, wo er zu ihm reden konnte mit seiner Sprache, wie sie noch keiner vor ihm geredet hatte. Und alles, was da über seine Lippen kam, das atmete Frieden, das war herausgeboren aus der innigsten Lebensgemeinschaft mit dem, für den er keinen bessern Namen wußte als: „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ!", das wurde getragen von der unerschütterlichen Zuversicht: „Wer glaubt, daß Jesus ihm geboren, der bleibet ewig unverloren!"

Doch sind denn das seine Worte, die er gesprochen? Hat er sie nicht seinen Weisen nur untergelegt, hat also nur nachgesprochen und anempfunden, was andern vor ihm durch die Seele gegangen war?

Freilich, aber was wären jene Worte ohne seine Weisen? Wieviel von ihnen wären längst verstummt und vergessen für immer, wenn sie dieser Meister nicht zum Sprechen gebracht hätte! Wie oft hat er aus Holz, Stroh und Stoppeln Silber und Gold gemacht, ja hat dem Toten erst eine lebendige Seele

eingehaucht! Denn wo der Ton zum Worte kommt, da kommt zum Gesprochenen das Unaussprechliche, da wird dem Worte nicht nur ein neues Kleid umgehängt, sondern es gewinnt neues Leben. Ein Leben aber, was Jahrhunderte überdauert, was heute noch so frisch ist, wie am ersten Tag, wo kann es anders herstammen, als aus dem, was in ihm lebte, was er erlebt hat? Auch er hatte es ja erfahren, was Paulus vor den Toren von Damaskus und Luther vor den Toren von Erfurt durchgemacht hatten: „O Ewigkeit, du machst mir bange!" Auch er hatte an derselben Stelle angefangen wie sie: „Aus tiefer Not schrei ich zu dir!" Auch er hatte sich anklagen müssen: „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht!" Aber auch er hatte unter dem Kreuz die selige Botschaft gehört, die uns heute Abend in der Johannispassion allen zu Herzen gehen möge: „Es ist vollbracht!" Darum konnte ers auch in alle Welt hinausrufen: „Seht, seht, seht, was die Liebe tut!" und aus vollem Herzen bezeugen: „Die Strafe liegt auf ihm, auf daß wir Frieden hätten!"

Hier ruht das Geheimnis für die wunderbare Macht, die von diesem Manne auch heute noch ausgeht. Er tritt in unsre friedelose, nach Frieden hungernde Welt und Zeit als ein Bote des Friedens. Er klopft an jedes Herz mit der Frage: „Hast du den Frieden, der von oben kommt?" Er läßts einen jeden empfinden bis ins innerste Herz: „Die Welt kann doch nichts geben, was wahren Frieden brächt!" Er stellt uns immer wieder den einen vor Augen, der allein sagen kann: „Ich bin euer Friede!" Und es sind nicht nur die Engelzungen heiliger Kunst, mit denen dieser gottbegnadete Meister redet, sondern die Feuerzungen heiligen Geistes, und wir fühlens alle: „Es ist Wahrheit, die von oben kommt und nach oben führt; ja, es ist der Zugang zu Gott, wie er ihn selbst im Glauben gefunden!"

Das ist ihm freilich sauer genug geworden. Denn wer da meint, dem großen Mann fiele alles von selber in den Schoß, der ahnt nicht, durch welche Dornen er sich hindurchringen mußte. Es ging ihm lebenslang wie einst in seinen Knabenjahren, wo er vor dem Schranke stand, in dem das Notenbuch,

der Inbegriff all seiner Kunst, eingeschlossen lag: er sah es mit Augen, aber er konnte nicht heran; und als ers schließlich mit kühnem Griff erbeutet und nachts beim Mondenschein abgeschrieben hatte, da nahm mans ihm wieder weg. Er mußte sich überall erst den Zugang schaffen, und dann konnte ers erleben, daß der Ertrag seiner Arbeit in fremde Hände fiel. So fings in der Jugend an — und so hörte es im Alter nicht auf! Für seine unsterblichen Werke fand sich weder Drucker noch Verleger; er mußte selbst dafür sorgen, daß sie nicht vermoderten und verkamen, ob auch seine Augen dabei erblindeten. Sein Weib und Kind starben in Armut — und eine ganze Welt lebt heute noch von den Schätzen seines Geistes!

Wem das auch nur einmal widerfährt, den mag es wohl verbittern. Aber wem das Leben damit anfängt und aufhört, der muß an Gott und Menschen verzweifeln. Nur eins kann ihn davor schützen: der Zugang, der über alles Irdische hinaus nach oben führt! Wohl dem, der ihn kennt, diesen Zugang zum Vater!

Gottlob, er kannte ihn von Jugend an. Nicht nur aus seinem Elternhause — das gabs seit seinem 10. Jahre nicht mehr für ihn — sondern aus der frommen Sitte von den Vätern her, von dem Urahnen an, der um seines Glaubens willen die Heimat verlassen mußte. Seitdem war ihm das beste Stück vom Familienerbe der feste und getroste Glaube: „Das Vaterhaus ist immer nah, wie wechselnd auch die Lose!“ Zu diesem Vaterhause hat er sich den Zugang niemals nehmen lassen. Das gab seinem vielbewegten Leben das Zielbewußte, seiner ganzen Persönlichkeit die feste und aufrechte Haltung und das seelische Gleichgewicht. Das stimmte sein innerstes Gemüt auf den Ton: „Was mein Gott will, gescheh allzeit; sein Wille ist der beste!“; das breitete auch über die dunkelsten und erschütterndsten Offenbarungen seiner Seele diesen Glanz der ewigen Heimat, von der er zu reden wußte in überirdischen Tönen. Für ihn war die Ewigkeit nicht Schrecken, sondern Freude. Darum durfte er sich auf der Höhe seines Lebens schon die Sterbeglocken läuten: „Komm, du süße Todesstunde!“ Er durfte sich für seinen letzten Weg das beste Geleit

ausbitten: „Ach Herr, laß dein lieb Engelein am letzten End die Seele mein in Abrahams Schoß tragen!“ Er durfte es, denn für ihn war das selige Sterben ein Stück Leben. Und als diese Stunde kam, da wußte er nichts von Klagen und Zagen; da trat er wie ein Fürst des Geistes vor den Thron seines Königs; da ging er wie ein Kind heim zu seinem Vater. Und aus den Sterbeseufzern seiner scheidenden Seele wob sich sein letztes Lied, ein Lied ohne Worte von unvergänglicher Schönheit zu dem Texte: „Der Tod ist verschlungen in den Sieg!“ Er hat keine Note davon gesehen und keinen Ton mehr davon gehört, damit es an ihm zur Wahrheit würde: „Was kein Auge gesehen und kein Ohr gehört hat, das hat Gott bereitet denen, die ihn lieben!“

Und hier ruht wiederum das Geheimnis der wunderbaren Macht, die von diesem Manne ausgeht in die Welt des Alltäglichen, Allzualltäglichen! Es ist Ewigkeitsluft, die ihn umweht. Es ist Ewigkeitskraft, die von ihm ausgeht. Es ist Ewigkeitssehnsucht, die uns bei ihm ergreift und durch die tiefste Seele klingt:

„O Ewigkeit, du schöne,
„Mein Herz an Dich gewöhne;
„Mein Heim ist nicht in dieser Zeit!“

Wer aber so dem Leben und Sterben gegenübersteht, von dem gilts: „Vor Gott ein Kind, vor Menschen ein Held!“ Denn der Christenglaube hat nicht nur eine kindliche, sondern auch eine heldenhafte, heroische Seite, und zwar immer dann, wenn er in das tägliche Leben eingreift. Wo der Glaube mit der Welt in Berührung kommt, da wird er zum Sieg; da bleibt ihm der Ruhm, nicht vor Menschen, aber vor Gott; nicht nur in der zukünftigen Herrlichkeit, sondern auch im Leid der Gegenwart. Denn auch das Leid trägt bei dem Christen den Stempel: „Wir überwinden!“ Das hat Paulus hier klar und deutlich ausgesprochen: „Wir rühmen uns der Trübsale, denn wir wissen, daß Trübsal Geduld bringt, Geduld aber bringt Bewährung, Bewährung aber bringt Hoffnung, Hoffnung aber läßt nicht zu Schanden werden!“ Das heißt

nichts anderes, als was ein Weltweiser unsrer Tage in die Worte gefaßt hat: „Was mich nicht umbringt, macht mich stärker!“ Alles Leid des Lebens soll uns nicht niederdrücken, sondern emporheben, soll uns nichts nehmen, sondern vielmehr das Beste geben: Geduld, Bewährung, Hoffnung!“ Darum sagt Jesus den Seinen im Hinblick auf die letzte große Trübsal: „Wenn solches anfängt zu geschehen, so hebet eure Häupter auf, darum, daß sich eure Erlösung nahet!“ Fragst du: „Ist das eine Erlösung, wenn der Unschuldige leiden muß?“ so sage ich dir: „Ja, seit das Kreuz auf Golgatha stand!“ So wahr von diesem Kreuze Erlösungskräfte ausgehen bis auf diesen Tag — wir werdens heute Abend wieder erleben — so gewiß birgt auch jedes Leid, was in Jesu Geist und Sinn getragen wird, Erlösungskräfte in sich, nicht nur so, daß wir Jesu Nachfolger werden, die in seine Fußtapfen treten, — wir werden mehr: Mitarbeiter an seinem Werk, Mithelfer an der Rettung der Welt, die auch auf sich das einzig große Wort anwenden können, was Paulus von sich rühmt: „Ich erstatte an meinem Fleisch, was noch mangelt an der Trübsal Jesu Christi.“ Dann schicken und bücken wir uns nicht nur unter das Leid, weil wirs eben müssen, sondern tragen unser Kreuz wie eine Krone mit erhobenem Haupte, „als die Traurigen, und doch allezeit fröhlich, als die Armen, die doch viele reich machen, als die Sterbenden, und siehe!, wir leben, als die nichts haben, und doch alles haben!“ So wird die Seele immer leichter, freier und reiner; so gewinnt sie mitten unter aller Erdenschwere den Auftrieb nach oben, das Heimweh nach einer höheren Welt, der sie entgegenstrebt mit der Sehnsucht: „O du Land des Wesens und der Wahrheit, mich verlangt nach dir!“

Diese Sehnsucht, sie ist das dritte, letzte und größte Geheimnis der wunderbaren Macht, die von Bachs Tonwerken ausgeht. Verstehen wirs nun, warum all die Klänge, denen wir in diesen Tagen lauschen, uns so in die innerste Seele greifen? Es sind im tiefsten Grunde lauter „Lieder im höheren Chor“, Pilgerlieder nach der letzten Heimat der Menschenseele, herausgeboren aus dem Heimweh eines Herzens, das dies bessre Land nicht nur ahnte, sondern kannte und darin zu Hause war

[illegible]: „Ach Herr, laß dein lieb Engelein am letzten End die Seele mein zu Abrahams Schoß tragen!" Er durfte es, denn für ihn war das selige Sterben ein Stück Leben. Und als diese Stunde kam, da wußte er nichts von Klagen und Zagen: da trat er wie ein Fürst des Geistes vor den Thron seines Königs: da ging er wie ein Kind heim zu seinem Vater. Und aus den Sterbeseufzern seiner scheidenden Seele wob sich ein letztes Lied, ein Lied ohne Worte von unvergänglicher Schönheit zu dem Texte: „Der Tod ist verschlungen in den Sieg." Er hat keine Note davon gesehen und keinen Ton mehr davon gehört, damit es an ihm zur Wahrheit würde: „Was kein Auge gesehen und kein Ohr gehört hat, das hat Gott bereitet denen, die ihn lieben."

Und hier ruht wiederum das Geheimnis der wunderbaren Macht, die von diesem Manne ausgeht in die Welt des Allmächtigen, [illegible]! Es ist Ewigkeitsluft, die ihn umweht. Es ist Ewigkeitskraft, die von ihm ausgeht. Es ist [illegible], die uns bei ihm ergreift und durch die [illegible] Seele klingt:

„O Ewigkeit, du schöne,
„Mein Herz an Dich gewöhne;
„Mein Heim ist nicht in dieser Zeit!"

Wer aber so dem Leben und Sterben gegenübersteht, von dem gilts: „Vor Gott ein Kind, vor Menschen ein Held!" Denn der Christenglaube hat nicht nur eine kindliche, sondern auch eine heldenhafte, heroische Seite, und zwar immer dann, wenn er in das tägliche Leben eingreift. Wo der Glaube mit der Welt in Berührung kommt, da wird er zum Sieg; da bleibt ihm der Ruhm, nicht vor Menschen, aber vor Gott; nicht nur in der zukünftigen Herrlichkeit, sondern auch im Leid der Gegenwart. Denn auch das Leid trägt bei dem Christen den Stempel: „Wir überwinden!" Das hat Paulus hier klar und deutlich ausgesprochen: „Wir rühmen uns der Trü[illegible] sale, denn wir wissen, daß Trübsal Geduld bringt, [illegible] aber bringt Bewährung, Bewährung aber brin[illegible] Hoffnung aber läßt nicht zu Schanden wer[illegible]

nichts anderes, als was ein Weltweiser unsrer Tage in die Worte gefaßt hat: „Was mich nicht umbringt, macht mich stärker!" Alles Leid des Lebens soll uns nicht niederdrücken, sondern emporheben, soll uns nichts nehmen, sondern vielmehr das Beste geben: Geduld, Bewährung, Hoffnung!" Darum sagt Jesus den Seinen im Hinblick auf die letzte große Trübsal: „Wenn solches anfängt zu geschehen, so hebet eure Häupter auf, darum, daß sich eure Erlösung nahet!" Fragst du: „Ist das eine Erlösung, wenn der Unschuldige leiden muß?" so sage ich dir: „Ja, seit das Kreuz auf Golgatha stand!" So wahr von diesem Kreuze Erlösungskräfte ausgehen bis auf diesen Tag — wir werdens heute Abend wieder erleben — so gewiß birgt auch jedes Leid, was in Jesu Geist und Sinn getragen wird, Erlösungskräfte in sich, nicht nur so, daß wir Jesu Nachfolger werden, die in seine Fußtapfen treten, — wir werden mehr: Mitarbeiter an seinem Werk, Mithelfer an der Rettung der Welt, die auch auf sich das einzig große Wort anwenden können, was Paulus von sich rühmt: „Ich erstatte an meinem Fleisch, was noch mangelt an der Trübsal Jesu Christi." Dann schicken und bücken wir uns nicht nur unter das Leid, weil wirs eben müssen, sondern tragen unser Kreuz wie eine Krone mit erhobenem Haupte, „als die Traurigen, und doch allezeit fröhlich, als die Armen, die doch viele reich machen, als die Sterbenden, und siehe!, wir leben, als die nichts haben, und doch alles haben!" So wird die Seele immer leichter, freier und reiner; so gewinnt sie mitten unter aller Erdenschwere den Auftrieb nach oben, das Heimweh nach einer höheren Welt, der sie entgegenstrebt mit der Sehnsucht: „O du Land des Wesens und der Wahrheit, mich verlangt nach dir."

Diese Sehnsucht, sie ist das dritte, letzte und [illegible] Geheimnis der wunderbaren Macht, die von [illegible] ausgeht. [illegible] stehen [illegible] warum [illegible] wir in [illegible] Tag [illegible] [illegible]

und darum auch andern den Weg dahin zeigen konnte, den Weg durch Leid zur ewigen Freude.

Und wem wäre dieser Weg wohl nötiger als uns? Was damals das Schicksal eines großen Mannes war, ist heute das Leid eines großen Volkes: es hat keinen Weg mehr frei! Jeder Zugang zu Macht und Ehre, Wohlstand und Glück, Freiheit und Recht ist uns verlegt von Feinden, die uns den Untergang geschworen haben. Einen irdischen Ausweg gibts nicht mehr; es bleibt uns nur eins: der Aufstieg nach oben! Nun heißts nicht nur für meine und deine Seele, sondern für die Seele unsers ganzen Volkes: „Exzelsior", „Höher hinauf!" Ein solcher Ruf zur Höhe soll uns dieser Tag sein — hast du ihn vernommen? Hast du das innere Recht, hier mitzufeiern? Ists dir ein Gottesdienst — oder eine Sensation? Auch dieser Johann Sebastian war, wie einst jener Prophet in der Wüste, „ein brennend und scheinend Licht" — aber nicht dazu, daß wir „eine Weile fröhlich sind in seinem Licht!" Zur heiligen Freude muß der heilige Ernst kommen, der unerschütterliche Entschluß: Hin auf den Boden, auf dem dieser Sänger des Glaubens gestanden, den der Erneurer des Glaubens uns wieder gewonnen, den der Apostel des Glaubens uns zubereitet und den der Anfänger und Vollender des Glaubens uns geschaffen! Dann ist uns das Glaubensbekenntnis zum Tat- und Lebensbekenntnis geworden; dann haben wir, was wir brauchen: Frieden mit Gott, Zugang zu Gott, Ruhm vor Gott, uns zum Heil und ihm zum Preise! Amen.

Der Nekrolog auf Seb. Bach vom Jahre 1754.

Neudruck.

Eingeleitet von Prof. Bernh. Friedr. Richter (Leipzig).

Als ein besonders wertvolles und zuverlässiges Dokument für die Lebensgeschichte Sebastian Bachs gilt allgemein und mit Recht der Nekrolog, der einige Jahre nach Bachs Tode in L. Chr. Mizlers „Musicalischer Bibliothek“, Bd. IV, Teil 1, Leipzig 1754, veröffentlicht worden ist. Die Verfasser des Nekrologs waren Phil. Em. Bach und Joh. Friedr. Agricola, der letztere in den Jahren 1738—41 Schüler Sebastians, beide gute Bürgen für die Glaubwürdigkeit und Zuverlässigkeit des Mitgeteilten. Nur der kurze Schluß, der von Bachs Eintritt in die Mizlersche Societät handelt, ist von Mizler hinzugefügt worden. Diese, wenn man von den kurzen und dürftigen Nachrichten in J. G. Walthers Musicalischem Lexikon (1732) absieht, älteste Lebensgeschichte Seb. Bachs bildet für alle späteren, von Hiller, Gerber, Forkel usw. verfaßten Biographien die feste Grundlage. Forkel gibt nun allerdings in seinem Werke über Bach ein sehr viel reicheres Material, weniger zur Lebensgeschichte selbst, die, wie Spitta sagt, nicht viel über den Nekrolog hinausgeht, wohl aber in der Schilderung von Bachs Eigenschaften als Orgel- und Klavierspieler, als Tonsetzer, Lehrer und Familienvater. Spitta glaubt aber doch zu einer gewissen Vorsicht bei Benutzung der Forkelschen Mitteilungen mahnen zu müssen, weil man nicht immer unterscheiden könne, was Überlieferungen der beiden ältesten Söhne

Sebastians (mit denen Forkel freundschaftlich verkehrte) und was eigene Meinungen seien. Die Zweifel aber, die Spitta an der unbedingten Zuverlässigkeit mancher Mitteilungen Forkels hegen zu müssen glaubte, sind stark behoben worden durch die „Bachurkunden“, die Max Schneider vor einigen Jahren als Veröffentlichung der N. B.-G. Jahrg. XVII, Heft 3, herausgegeben hat. Aus den beiden in den „Bachurkunden“ mitgeteilten Briefen Em. Bachs an Forkel wird ersichtlich, wie erfolgreich sich Forkel bemüht hat, für seine Bachbiographie neues authentisches Material herbeizuschaffen. Während nun aber das in mehreren Auflagen erschienene Forkelsche Werk noch in zahlreichen Exemplaren vorhanden und für jedermann leicht erreichbar ist, ist Mizlers „Musicalische Bibliothek“ ziemlich selten geworden, wenigstens mit dem 1. Teile des IV. Bandes, auf den es hier ankommt. Die drei ersten Bände mögen noch häufig, auch in Privatbesitz, anzutreffen sein, aber es ist erklärlich, daß das einzelne Heft des nächsten Bandes, mit dem die „Musicalische Bibliothek“ überhaupt zu erscheinen aufhörte, leicht verloren gehen konnte, auch wird die Auflage des letzten Teiles schon eine kleine gewesen sein. War doch die Zahl der Mitglieder der Musikalischen Societät, die Mizler begründet hatte, und für die die Veröffentlichung hauptsächlich bestimmt war, eine sehr geringe; aus Mangel an Abnehmern ging das Werk vorzeitig zugrunde. Trotz seiner Wichtigkeit als erste Quelle für jede spätere Bachforschung ist der Nekrolog bisher nicht im Neudruck erschienen, abgesehen von dem „Singgedicht“, das der Biographie von C. H. Bitter (1865) im Anhange beigegeben ist. Deshalb erfolgt hier ein solcher in der Annahme, manchem Mitgliede der Neuen Bachgesellschaft damit einen Gefallen zu erweisen. Der Text ist genau nach der Vorlage, mit all seinem Überfluß an Interpunktionszeichen und auch mit dem einen Druckfehler: „Seiten“ für „Suiten“ wiedergegeben. Auch das „Singgedicht“ sollte als ein Beweis für den Tiefstand der damaligen Poesie nicht fehlen, doch ist von der Wiedergabe des im Anhange des Heftes befindlichen oftmals neugedruckten Kanons abgesehen worden.

Der dritte und letzte ist der im Orgelspielen Weltberühmte HochEdle Herr Johann Sebastian Bach, Königlich-Pohlnischer und Churfürstlich Sächsischer Hofcompositeur, und Musikdirector in Leipzig.

Johann Sebastian Bach, gehöret zu einem Geschlechte, welchem Liebe und Geschicklichkeit zur Musick, gleichsam als ein allgemeines Geschenck, für alle seine Mitglieder, von der Natur mitgetheilet zu seyn scheinen. So viel ist gewiß, daß von Veit Bachen, dem Stammvater dieses Geschlechts, an, alle seine Nachkommen, nun schon bis ins siebende Glied, der Musik ergeben gewesen, auch alle, nur etwan ein Paar davon ausgenommen, Profession davon gemacht haben. Dieser Veit, war im sechzehnten Jahrhunderte, wegen der Religion aus Ungarn vertrieben worden, und hatte sich nachher in Thüringen niedergelassen. Viele seiner Nachkommen haben auch in dieser Provinz, ihren Aufenthalt gefunden. Unter vielen vom Bachischen Geschlechte, welche sich in der praktischen Musik, auch in Verfertigung neuer musikalischer Instrumente hervor gethan haben, sind außer unserm Johann Sebastian, sonderlich folgende, wegen ihrer Composition merkwürdig: 1) Heinrich Bach, ein im Jahr 1692 verstorbener Organist in Arnstadt: 2) und 3) dessen beyde Söhne: Johann Christoph, Hof- und Stadtorganist in Eisenach, welcher 1703 verstorben, und Johann Michael, Organist und Stadtschreiber im Amte Gehren, Johann Sebastians erster Schwiegervater: 4) Johann Ludewig Bach, Herzoglicher Meynungischer Capellmeister: 5) Johann Bernhard Bach, Kammermusikus und Organist in Eisenach, welcher 1749 in die Ewigkeit gegangen ist. Von allen diesen hat man noch Arbeiten in Händen, welche von der Stärke ihrer Verfasser, so wohl in der Vocal- als Instrumentalcomposition hinlänglich zeugen. Besonders ist obiger Johann Christoph in Erfindung schöner Gedanken sowohl, als im Ausdrucke der Worte, stark gewesen. Er setzte, so viel es nämlich der damalige Geschmack erlaubte, sowohl galant

und singend, als auch ungemein vollstimmig. Wegen des erstern Puncts kann eine, vor siebenzig und etlichen Jahren von ihm gesetzete Motete, in welcher er, ausser andern artigen Einfällen, schon das Herz gehabt hat, die übermäßige Sexte zu gebrauchen, ein Zeugniß abgeben: wegen des zweyten Puncts aber, ist ein von ihm mit 22 obligaten Stimmen, ohne jedoch der reinsten Harmonie einigen Eintrag zu thun, gesetzetes Kirchenstück eben so merkwürdig, als dieses, daß er, auf der Orgel, und dem Claviere, niemahls mit weniger als fünf nothwendigen Stimmen gespielet hat. Johann Bernhard hat viel schöne, nach dem Telemannischen Geschmacke eingerichtete Ouverturen gesetzet. Es würde zu verwundern seyn, daß so brafe Männer, ausser ihrem Vaterlande so wenig bekannt worden; wenn man nicht bedächte, daß diese ehrlichen Thüringer mit ihrem Vaterlande, und ihrem Stande so zufrieden waren, daß sie sich nicht einmal wagen wolten, weit ausser demselben ihrem Glücke nachzugehen. Sie zogen den Beyfall der Herren, in deren Gebiete sie gebohren waren, und einer Menge treuherziger Landsleute, die sie gegenwärtig hatten, andern noch ungewissen, mit Mühe und Kosten zu suchenden Lobeserhebungen, weniger, und noch dazu vielleicht neidischer Ausländer, mit Vergnügen, vor. Indessen wird die Pflicht, die uns oblieget, das Andenken verdienter Männer zu erneuern, und zu befestigen, uns bey denen, welchen diese kleine Ausschweifung in die musikalische Geschichte des Bachischen Geschlechts, etwan zu weitläuftig scheinen möchte, hinlänglich entschuldigen können. Wir kehren zu unserm Johann Sebastian zurück.

Er wurde im Jahre 1685 am 21. März, in Eisenach gebohren. Seine Eltern waren: Johann Ambrosius Bach, Hof- und Stadtmusikus daselbst; und Elisabeth gebohrne Lemmerhirtin, eines Rathsverwandten in Erfurth Tochter. Sein Vater hatte einen Zwillingsbruder mit Nahmen Johann Christoph, welcher Hof- und Stadtmusikus in Arnstadt war. Diese beyden Brüder, waren einander in allem, auch so gar was den Gesundheitszustand, und die Wissenschaft in der Musik betrift, so ähnlich, daß man sie, wenn sie beysammen waren, blos durch die Kleidung unterscheiden mußte.

Johann Sebastian war noch nicht zehen Jahre alt, als er sich, seiner Eltern durch den Tod beraubet sahe. Er begab sich nach Ohrdruff zu seinem ältesten Bruder Johann Christoph, Organisten daselbst, und legte unter desselben Anführung den Grund zum Clavierspielen. Die Lust unsers kleinen Johann Sebastians zur Musik, war schon in diesem zarten Alter ungemein. In kurtzer Zeit hatte er alle Stücke, die ihm sein Bruder freywillig zum Lernen aufgegeben hatte, völlig in die Faust gebracht. Ein Buch voll Clavierstücke, von den damaligen berühmtesten Meistern, Frobergern, Kerlen, Pachelbeln aber, welches sein Bruder besaß, wurde ihm, alles Bittens ohngeachtet, wer weis aus was für Ursachen, versaget. Sein Eifer immer weiter zu kommen, gab ihm also folgenden unschuldigen Betrug ein. Das Buch lag in einem blos mit Gitterthüren verschlossenen Schrancke. Er holte es also, weil er mit seinen kleinen Händen durch das Gitter langen, und das nur in Pappier geheftete Buch im Schranke zusammen rollen konnte, auf diese Art, des Nachts, wenn jedermann zu Bette war, heraus, und schrieb es, weil er auch nicht einmal eines Lichtes mächtig war, bey Mondenscheine, ab. Nach sechs Monaten, war diese musicalische Beute glücklich in seinen Händen. Er suchte sie sich, insgeheim mit ausnehmender Begierde, zu Nutzen zu machen, als, zu seinem größten Herzeleide, sein Bruder dessen inne wurde, und ihm seine mit so vieler Mühe verfertigte Abschrift ohne Barmherzigkeit, wegnahm. Ein Geiziger dem ein Schiff, auf dem Wege nach Peru, mit hundert tausend Thalern untergegangen ist, mag uns einen lebhaften Begriff, von unsers kleinen Johann Sebastians Betrübniß, über diesen seinen Verlust, geben. Er bekam das Buch nicht eher als nach seines Bruders Absterben, wieder. Aber hat nicht eben diese Begierde in der Musik weiter zu kommen, und eben der, an das gedachte Buch, gewandte Fleiß, zufälliger Weise vielleicht den ersten Grund zu der Ursache seines eigenen Todes geben müssen? wie wir unten hören werden.

Johann Sebastian begab sich, nachdem sein Bruder gestorben war, in Gesellschaft eines seiner Schulcameraden, Namens

Erdman, welcher nunmehr, vor nicht gar langen Jahren, als Baron und Rußisch-Kayserlicher Resident in Danzig, das zeitliche gesegnet hat, nach Lüneburg, auf das dasige Michaels-Gymnasium.

In Lüneburg wurde unser Bach, wegen seiner ungemein schönen Sopranstimme, wohl aufgenommen. Einige Zeit hernach ließ sich einsmals, als er im Chore sang, wider sein Wissen und Willen, bey den Soprantönen, die er auszuführen hatte, auch zu gleicher Zeit die Octave tiefer mit hören. Diese ganz neue Art von einer Stimme behielt er acht Tage lang: binnen welcher Zeit er nicht anders als in Octaven singen und reden konnte. Hierauf verlohr er die Töne des Soprans, und zugleich seine schöne Stimme.

Von Lüneburg reisete er zuweilen nach Hamburg, um den damals berühmten Organisten an der Catharinenkirche Johann Adam Reinken zu hören. Auch hatte er von hier aus Gelegenheit, sich durch öftere Anhörung einer damals berühmten Capelle, welche der Hertzog von Zelle unterhielt, und die mehrentheils aus Frantzosen bestand, im Frantzösischen Geschmacke, welcher, in dasigen Landen, zu der Zeit was ganz Neues war, fest zu setzen.

Im Jahre 1703 kam er nach Weymar, und wurde daselbst Hofmusikus. Das Jahr drauf erhielt er den Organistendienst an der neuen Kirche in Arnstadt. Hier zeigte er eigentlich die ersten Früchte seines Fleisses in der Kunst des Orgelspielens, und in der Composition, welche er größtentheils nur durch das Betrachten der Wercke der damaligen berühmten und gründlichen Componisten und angewandtes eigenes Nachsinnen erlernet hatte. In der Orgelkunst nahm er sich Bruhnsens, Reinkens, Buxtehudens und einiger guter französischer Organisten ihre Werke zu Mustern. Hier in Arnstadt bewog ihn einsmals ein besonderer starker Trieb, den er hatte, so viel von guten Organisten, als ihm möglich war, zu hören, daß er, und zwar zu Fusse, eine Reise nach Lübek antrat, um den dasigen berühmten Organisten an der Marienkirche Diedrich Buxtehuden, zu behorchen. Er hielt sich daselbst nicht ohne Nutzen, fast ein vierteljahr auf, und kehrete alsdenn wieder nach Arnstadt zurück.

Im Jahre 1707. wurde er zum Organisten an der S. Blasiuskirche in Mühlhausen berufen. Allein, diese Stadt konnte das Vergnügen nicht haben, ihn lange zu behalten. Denn eine im folgenden 1708 Jahre nach Weymar gethane Reise, und die daselbst gehabte Gelegenheit, sich vor dem damaligen Herzoge hören zu lassen, machte, daß man ihm die Kammer- und Hoforganistenstelle in Weymar antrug, von welcher er auch so gleich Besitz nahm. Das Wohlgefallen seiner gnädigen Herrschaft an seinem Spielen, feuerte ihn an, alles mögliche in der Kunst die Orgel zu handhaben, zu versuchen. Hier hat er auch die meisten seiner Orgelstücke gesetzet. Im Jahre 1714. wurde er an eben dem Hofe zum Concertmeister erkläret. Die mit dieser Stelle verbundenen Verrichtungen aber, bestunden damals hauptsächlich darinn, daß er Kirchenstücke componiren, und sie aufführen mußte. In Weymar hat er nicht weniger verschiedene brafe Organisten gezogen; unter welchen Johann Caspar Vogler, sein zweyter Nachfolger daselbst, vorzüglich bemerket zu werden verdienet.

Nach Zachaus, Musikdirectors und Organistens an der Marcktkirche in Halle, Tode, erhielt unser Bach einen Beruf zu desselben Amte. Er reisete auch wircklich nach Halle, und führete daselbst sein Probestück auf. Allein, er fand Ursachen, diese Stelle auszuschlagen, welche darauf Kirchhof erhielt.

Das 1717. Jahr gab unserm schon so berühmten Bach eine neue Gelegenheit noch mehr Ehre einzulegen. Der in Franckreich berühmte Clavierspieler und Organist Marchand war nach Dreßden gekommen, hatte sich vor dem Könige mit besonderm Beyfalle hören lassen, und war so glücklich, daß ihm Königliche Dienste mit einer starken Besoldung angeboten wurden. Der damahlige Concertmeister in Dreßden, Volumier, schrieb an Bachen, dessen Verdienste ihm nicht unbekannt waren, nach Weymar, und lud ihn ein, ohne Verzug nach Dreßden zu kommen, um mit dem hochmüthigen Marchand einen musikalischen Wettstreit, um den Vorzug, zu wagen. Bach nahm diese Einladung willig an, und reisete nach Dreßden. Volumier empfing ihn mit Freuden, und verschaffete ihm Gelegenheit seinen Gegner erst verborgen zu hören. Bach lud hierauf den

Marchand durch ein höfliches Handschreiben, in welchem er sich erbot, alles was ihm Marchand musikalisches aufgeben würde, aus dem Stegreife auszuführen, und sich von ihm wieder gleiche Bereitwilligkeit versprach, zum Wettstreite ein. Gewiß, eine grosse Verwegenheit! Marchand bezeigte sich dazu sehr willig. Tag und Ort, wurde, nicht ohne Vorwissen des Königes, angesetzet. Bach fand sich zu bestimmter Zeit auf dem Kampfplatze in dem Hause eines vornehmen Ministers ein, wo eine grosse Gesellschaft von Personen von hohem Range, beyderley Geschlechts, versammelt war. Marchand ließ lange auf sich warten. Endlich schickte der Herr des Hauses in Marchands Quartier, um ihn, im Fall er es etwan vergessen haben möchte, erinnern zu lassen, daß es nun Zeit sey, sich als einen Mann zu erweisen. Man erfuhr aber, zur größten Verwunderung, daß Monsieur Marchand an eben demselben Tage, in aller Frühe, mit Extrapost aus Dreßden abgereiset sey. Bach der also nunmehr allein Meister des Kampfplatzes war, hatte folglich Gelegenheit genug, die Stärcke, mit welcher er wider seinen Gegner bewafnet war, zu zeigen. Er that es auch, zur Verwunderung aller Anwesenden. Der König hatte ihm dafür ein Geschenk von 500 Thalern bestimmet: allein durch die Untreue eines gewissen Bedienten, der dieses Geschenk besser brauchen zu können glaubte, wurde er drum gebracht, und mußte die erworbene Ehre, als die einzige Belohnung seiner Bemühungen mit sich nach Hause nehmen. Sonderbahres Schiksal! Ein Franzose läßt eine ihm angebothene dauerhafte Besoldung, von mehr als einem Tausend Thaler freywillig im Stiche, und der Deutsche, dem jener doch durch seine Flucht augenscheinlich den Vorzug einräumet, kann nicht einmal eines ihm von der Gnade des Königs ein für allemahl zugedachten Geschencks theilhaftig werden. Uebrigens gestund unser Bach dem Marchand den Ruhm einer schönen und sehr netten Ausführung gerne zu. Ob aber Marchands Müsetten für die Christnacht, deren Erfindung und Ausführung ihm in Paris den meisten Ruhm zu Wege gebracht haben soll, gegen Bachs vielfache Fugen vor Kennern würden haben Stand halten können; das mögen diejenigen, welche beyde in ihrer Stärcke gehöret haben, entscheiden.

Nachdem unser Bach wieder nach Weymar zurück gekommen war, berief ihn, noch in eben diesem Jahre, der damalige Fürst Leopold von Anhalt Cöthen, ein grosser Kenner und Liebhaber der Musik, zu seinem Capellmeister. Er trat dieses Amt unverzüglich an, und verwaltete es fast 6 Jahre, zum größten Vergnügen seines gnädigen Fürsten. Während dieser Zeit, ungefehr im Jahr 1722, that er eine Reise nach Hamburg, und ließ sich daselbst, vor dem Magistrate, und vielen andern Vornehmen der Stadt, auf der schönen Catharinenkirchen Orgel, mit allgemeiner Verwunderung mehr als 2 Stunden lang, hören. Der alte Organist an dieser Kirche, Johann Adam Reinken, der damals bey nahe hundert Jahre alt war, hörete ihm mit besondern Vergnügen zu, und machte ihm, absonderlich über den Choral: An Wasserflüssen Babylon, welchen unser Bach, auf Verlangen der Anwesenden, aus dem Stegreife, sehr weitläuftig, fast eine halbe Stunde lang, auf verschiedene Art, so wie es ehedem die braven unter den Hamburgischen Organisten in den Sonnabends Vespern gewohnt gewesen waren, ausführete, folgendes Compliment: **Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebet.** Es war dieser Ausspruch von Reinken desto unerwarteter, weil er vor langen Jahren diesen Choral selbst, auf die obengemeldete Weise gesetzet hatte: welches, und daß er sonst immer etwas neidisch gewesen, unserm Bach nicht unbekannt war. Reinken nöthigte ihn hierauf zu sich, und erwies ihm viel Höflichkeit.

Die Stadt Leipzig erwählte unsern Bach im Jahre 1723, zu ihren Musikdirector und Cantor an der Thomasschule. Er folgte diesem Rufe; ob er gleich seinen gnädigen Fürsten ungern verließ. Die Vorsehung schien ihn noch vor dem bald darauf, wider alles Vermuthen erfolgten Tode des Fürsten, von Cöthen entfernen zu wollen, damit er zum wenigsten bey diesem betrübten Falle nicht mehr gegenwärtig seyn durfte. Er hatte noch das traurige Vergnügen, seinen so innig geliebten Fürsten, die Leichenmusic von Leipzig aus, zu verfertigen, und sie in Person in Cöthen aufzuführen.

Nicht lange darauf erklärete ihn der Herzog von Weissenfels zu seinem Capellmeister; und im Jahre 1736, wurde er zum

Königlichen Polnischen, und Churfürstlichen Sächsischen Hofcompositeur ernennet: nachdem er sich einigemal vorher, in Dresden, öffentlich vor dem Hofe, und den dasigen Musikverständigen mit grossem Beyfalle, auf der Orgel hatte hören lassen.

Im Jahre 1747. that er eine Reise nach Berlin, und hatte bey dieser Gelegenheit die Gnade, sich vor Seiner Majestät dem Könige in Preusen, in Potsdam hören zu lassen. Seine Majestät spielten ihm selbst ein Thema zu einer Fuge vor, welches er so gleich, zu Höchstderoselben besondern Vergnügen, auf dem Pianoforte ausführete. Hierauf verlangten Seine Majestät eine Fuge mit sechs obligaten Stimmen zu hören, welchen Befehl er auch, so gleich, über ein selbst erwältes Thema, zur Verwunderung des Königs, und der anwesenden Tonkünstler, erfüllete. Nach seiner Zurückkunft nach Leipzig, brachte er ein dreystimmiges und ein sechsstimmiges so genanntes Ricercar, nebst noch einigen andern Kunststückchen über eben das von Seiner Majestät ihm aufgegebene Thema, zu Pappiere, und widmete es, im Kupfer gestochen, dem Könige.

Sein von Natur etwas blödes Gesicht, welches durch seinen unerhörten Eifer in seinem Studiren, wobey er sonderlich in seiner Jugend, ganze Nächte hindurch saß, noch mehr geschwächet worden, brachte ihm, in seinen letzten Jahren, eine Augenkrankheit zu Wege. Er wolte dieselbe, theils aus Begierde, Gott und seinem Nächsten, mit seinen übrigen noch sehr muntern Seelen- und Leibeskräften, ferner zu dienen, theils auf Anrathen einiger seiner Freunde, welche auf einen damals in Leipzig angelangten Augen Arzt, viel Vertrauen setzeten, durch eine Operation heben lassen. Doch diese, ungeachtet sie noch einmal wiederholet werden mußte, lief sehr schlecht ab. Er konnte nicht nur sein Gesicht nicht wieder brauchen: sondern sein, im übrigen überaus gesunder Cörper, wurde auch zugleich dadurch, und durch hinzugefügte schädliche Medicamente und Nebendinge, gänzlich über den Haufen geworfen: so daß er darauf ein völliges halbes Jahr lang, fast immer kränklich war. Zehn Tage vor seinem Tode schien es sich gähling mit seinen Augen zu bessern; so daß er einsmals des Morgens ganz gut wieder sehen, und

auch das Licht wieder vertragen konnte. Allein wenige Stunden darauf, wurde er von einem Schlagflusse überfallen; auf diesen erfolgte ein hitziges Fieber, an welchem er, ungeachtet aller möglichen Sorgfalt zweyer der geschicktesten Leipziger Aerzte, am 28. Julius 1750, des Abends nach einem Viertel auf 9 Uhr, im sechs und sechzigsten Jahre seines Alters, auf das Verdienst seines Erlösers sanft und seelig verschied.

Die Wercke, die man diesem grossen Tonkünstler zu danken hat, sind erstlich folgende, welche, durch den Kupferstich, gemeinnützig gemacht worden:

1) Erster Theil der Clavier Uebungen, bestehend in sechs Seiten[1]).
2) Zweyter Teil der Clavier Uebungen, bestehend in einem Concert und einer Ouvertüre für einen Clavicymbal mit 2 Manualen.
3) Dritter Theil der Clavier Uebungen, bestehend in unterschiedenen Vorspielen, über einige Kirchengesänge, für die Orgel.
4) Eine Arie mit 30 Variationen, für 2 Claviere.
5) Sechs dreystimmige Vorspiele, vor eben so viel Gesänge, für die Orgel.
6) Einige canonische Veränderungen über den Gesang: Vom Himmel hoch da komm ich her.
7) Zwo Fugen, ein Trio, und etliche Canones, über das obengemeldete von Seiner Majestät dem Könige in Preussen, aufgegebene Thema; unter dem Titel: musicalisches Opfer.
8) Die Kunst der Fuge. Diese ist das letzte Werk des Verfassers, welches alle Arten der Contrapuncte und Canonen, über einen eintzigen Hauptsatz enthält. Seine letzte Kranckheit, hat ihn verhindert, seinem Entwurfe nach, die vorletzte Fuge völlig zu Ende zu bringen, und die letzte, welche 4 Themata enhalten, und nachgehends in allen 4 Stimmen Note für Note umgekehret werden sollte, auszuarbeiten. Dieses Werk ist erst nach des seeligen Verfassers Tode ans Licht getreten.

Die ungedruckten Werke des seeligen Bachs sind ungefehr folgende:

[1]) Suiten.

bade, todt und begraben zu finden; ohngeachtet er sie bey der Abreise gesund und frisch verlassen hatte. Die erste Nachricht, daß sie krank gewesen und gestorben wäre, erhielt er beym Eintritte in sein Hauß.

Zum zweytenmahle verheyrathete er sich in Cöthen, im Jahre 1721, mit Jungfer Anna Magdalena, Herrn Johann Caspar Wülkens, Herzoglichen Weissenfelsischen Hoftrompeters, jüngsten Tochter. Von 13. Kindern, nämlich 6. Söhnen und 7 Töchtern, welche Ihm diese gebohren hat, leben folgende sechs noch: 1) Gottfried Heinrich, gebohren 1724. 2) Elisabeth Juliane Fridrike, gebohren 1726, welche an den Naumburgischen Organisten zu S. Wenceslai, Herrn Altnikol, einen geschikten Componisten, verheyrathet ist. 3) Johann Christoph Friedrich, gebohren 1732, itzo Hochreichsgräflicher Schaunburg-Lippischer Kammermusikus. 4) Johann Christian, gebohren 1735. 5) Johanna Carolina, gebohren 1737. 6) Regina Susanna, gebohren 1742. Die Witwe ist auch noch am Leben.

Dieß ist die kurtze Beschreibung des Lebens eines Mannes, der der Musik, seinem Vaterlande, und seinem Geschlechte, zu gantz ausnehmender Ehre gereichet.

Hat jemals ein Componist die Vollstimmigkeit in ihrer größten Stärke gezeiget; so war es gewiß unser seeliger Bach. Hat jemals ein Tonkünstler die verstecktesten Geheimnisse der Harmonie in die künstlichste Ausübung gebracht; so war es gewiß unser Bach. Keiner hat bey diesen sonst trocken scheinenden Kunststücken so viele Erfindungsvolle und fremde Gedanken angebracht, als eben er. Er durfte nur irgend einen Hauptsatz gehöret haben, um fast alles, was nur künstliches darüber hervor gebracht werden konnte, gleichsam im Augenblicke gegenwärtig zu haben. Seine Melodien waren zwar sonderbar; doch immer verschieden, Erfindungsreich, und keinem andern Componisten ähnlich. Sein ernsthaftes Temperament zog ihn zwar vornehmlich zur arbeitsamen, ernsthaften, und tiefsinnigen Musik; doch konnte er auch, wenn es nöthig schien, sich, besonders im Spielen, zu einer leichten und schertzhaften Denkart bequemen. Die beständige Uebung in Ausarbeitung vollstimmiger Stücke, hatte seinen Augen eine solche Fertigkeit zu Wege

gebracht, daß er in die stärksten Partituren, alle zugleich lautende Stimmen, mit einem Blicke, übersehen konnte. Sein Gehör war so fein, daß er bey den vollstimmigsten Musiken, auch den geringsten Fehler zu entdecken vermögend war. Nur Schade, daß er selten das Glück gehabt, lauter solche Ausführer seiner Arbeit zu finden, die ihm diese verdrießlichen Bemerkungen ersparet hätten. Im Dirigiren war er sehr accurat, und im Zeitmaaße, welches er gemeiniglich sehr lebhaft nahm, überaus sicher.

So lange als man uns nichts als die bloße Möglichkeit des Daseyns noch besserer Organisten und Clavieristen entgegen setzen kann; wird man uns nicht verdenken können, wenn wir kühn genug sind, immer noch zu behaupten, daß unser Bach der stärkste Orgel- und Clavierspieler gewesen sey, den man jemals gehabt hat. Es kann seyn, daß mancher berühmter Mann in der Vollstimmigkeit auf diesen Instrumenten sehr viel geleistet hat: ist er deswegen eben so fertig, und zwar in Händen und Füssen zugleich, so fertig als Bach gewesen[1]). Wer das Vergnügen gehabt hat, ihn und andere zu hören, und sonst nicht von Vorurtheilen eingenommen ist, wird diesen Zweifel nicht für ungegründet halten. Und wer Bachens Orgel und Clavierstücke, die er, wie überall bekannt ist, in der grösten Vollkonmenheit selbst ausführte, ansieht, wird ebenfalls nicht viel wider den obigen Satz einzuwenden haben. Wie fremd, wie neu, wie ausdrückend, wie schön waren nicht seine Einfälle im Phantasiren; wie vollkommen brachte er sie nicht heraus! Alle Finger waren bey ihm gleich geübt; Alle waren zu der feinsten Reinigkeit in der Ausführung gleich geschickt. Er hatte sich so eine bequeme Fingersetzung ausgesonnen, daß es ihm nicht schwer fiel, die größten Schwierigkeiten mit der fließendesten Leichtigkeit vorzutragen. Vor ihm hatten die berühmtesten Clavieristen in Deutschland und andern Ländern, dem Daumen wenig zu schaffen gemacht. Desto besser wußte er ihn zu gebrauchen. Mit seinen zweenen Füssen konnte er auf dem Pedale solche Sätze ausführen, die manchem

---

[1]) Fehlt ein Fragezeichen.

nicht ungeschikten Clavieristen mit fünf Fingern zu machen sauer genug werden würden. Er verstund nicht nur die Art die Orgeln zu handhaben, die Stimmen derselben auf das geschickteste mit einander zu vereinigen, und jede Stimme, nach ihrer Eigenschaft hören zu lassen, in der größten Vollkommenheit; sondern er kannte auch den Bau der Orgeln aus dem Grunde. Das letztere bewies er sonderlich, unter andern, einmal bey der Untersuchung einer neuen Orgel, in der Kirche, ohnweit welcher seine Gebeine nunmehr ruhen. Der Verfertiger dieses Werks war ein Mann, der in den letzten Jahren seines hohen Alters stund. Die Untersuchung war vielleicht eine der schärfsten, die jemals angestellt worden. Folglich gereichte der vollkommene Beyfall, den unser Bach über das Werck öffentlich ertheilete, so wohl dem Orgelbauer, als auch wegen gewisser Umstände, Bachen selbst, zu nicht geringer Ehre.

Niemand konnte besser, als er, Dispositionen zu neuen Orgeln angeben, und beurtheilen. Aller dieser Orgelwissenschaft ungeachtet hat es ihm, wie er oftmals zu bedauren pflegte, doch nie so gut werden können, eine recht grosse und recht schöne Orgel zu seinem beständigen Gebrauche gegenwärtig zu haben. Dieses beraubet uns noch vieler schönen und nie gehörten Erfindungen im Orgelspielen, die er sonst zu Papiere gebracht, und gezeiget haben würde, so wie er sie im Kopfe hatte. Die Clavicymbale wußte er, in der Stimmung, so rein und richtig zu temperiren, daß alle Tonarten schön und gefällig klangen. Er wußte, von keinen Tonarten, die man, wegen unreiner Stimmung, hätte vermeiden müssen. Andere Vorzüge, die ihm eigen waren, zu geschweigen.

Von seinen moralischen Character, mögen diejenigen reden, die seines Umgangs und seiner Freundschaft genossen haben, und Zeugen seiner Redlichkeit gegen Gott und den Nächsten gewesen sind. In die Societät der musikalischen Wissenschafften ist er im Jahre 1747 im Monat Junius auf Veranlassung des Hofraths Mizlers, dessen guter Freund er war, und welchem er Anleitung im Clavierspielen und in der Composition als einem noch in Leipzig Studirenden gegeben, getreten. Unser seel. Bach ließ sich zwar nicht in tiefe theoretische Betrachtungen

der Musik ein, war aber desto stärcker in der Ausübung. Zur Societät hat er den Choral geliefert: Vom Himmel hoch da komm' ich her, vollständig ausgearbeitet, der hernach in Kupfer gestochen worden. Er hat auch den Tab. IV. f. 16. abgestochenen Canon, solcher gleichfalls vorgeleget, und würde ohnfehlbar noch viel mehr gethan haben, wenn ihn nicht die kurze Zeit, indem er nur drey Jahre in solcher gewesen, davon abgehalten hätte. Das Singgedicht welches ihm zu Ehren als Mitglied im Nahmen der Societät von Herrn D. Georg Wenzky verfertiget worden, lautet also:

Das Chor.

Dämpft, Musen, euer Saitenspiel!
Brecht ab, brecht ab die Freudenlieder!
Steckt dem Vergnügen itzt ein Ziel,
Und singt zum Trost betrübter Brüder.
Hört was euch das Gerüchte bringt:
Hört was für Klagen Leipzig singt.
Es wird euch stören:
Doch müst ihrs hören.

Leipzig
Recitativ oder Erzählung.

Der grose Bach, der unsre Stadt
Ja der Europens weite Reiche,
Erhob, und wenig seiner Stärcke hat,
Ist leider! eine Leiche.
Der Bach, der unsern Musensitz
So unvergleichlich zierte:
Bach der mit seinem angenehmen Witz
Mit seinem Saiten Klang
Und mannigfaltigem Gesang
Die Jugend, Frauen, Männer
Ja Fürsten, Könige, und alle ächte Kenner
Entzückte, lehrte, rührte:
Der muß iezt unsre Ruhe stören
Er stirbt und eilt zu höhern Chören.

Arioso: Der treue Bach erbleicht
Musik und Orgel schweigt.
O Ris, o Fall, o Schmerzen!
Wie bluten unsre Herzen!

Die Componisten oder Tonmeister.

Aria

Wo eilst du hin? Verehrungswerter Bach!
Erfülst du deine Zunft mit herben Weh und Ach?
Ach sollen deine Melodeyen
Uns ferner nicht erbauen, nicht erfreuen?
Gott lasse deinen Geist auf deinen Brüdern ruh'n
Damit sie ihre Kunst in voller Reife sehen,
Und seine Majestät nach Würdigkeit erhöhen.
Dem alles wollen wir zu seinem Ruhme thun.
Doch schreiet dir die Sehnsucht nach:
Wo eilst du hin, Verehrungswerter Bach?

Die Freunde der Tonkunst.

Erzählung

Wie fertig, wie vollkommen,
War der verklärte Bach,
Der uns sobald entnommen?
Wie reich, wie sonderbar,
Wie unergründlich war
Sein edler Geist,
Der sich der Sterblichkeit entreist?
Wie mannigfach
War seine Kunst,
Die aller Kenner Gunst
Nicht zog, vielmehr an sich gerissen.
Sein Flug war hoch, die Schwünge schön,
Sein Schmeicheln reitzend
Sein Schelten beitzend.
Man hörte ganz entzückt des Schöpfers Ruhm erhöhn.
Sein Klagen drang durch Ohren, Augen, Herz:
Sein Jauchzen linderte den allergrösten Schmerz.

O daß wir diesen Held der Virtuosen missen!
Doch werden wir an seinen Meisterstücken
Die er uns hinterläßt,
Als einen edlen Rest,
Uns desto mehr erquicken.
Arioso: Jehova lasse doch die Virtuosen leben,
Die noch geschickt, die sanften Künste zu erheben!

Die Musikalische Gesellschaft.

Aria, zweystimmig

Klaget Brüder in die Wette,
Und beweinet den Verlust!
Unser Gott schlägt an den Knauf
Daß die stärksten Pfosten beben
Last den Tränen ihren Lauf
Und darneben
Lasset stets in euren Chören
Euers Bachs Verdienste hören.
Ach daß die beklemmte Brust
Luft zu ihren Klagen hätte
Klaget Brüder in die Wette,
Und beweinet den Verlust.

Der Verherlichte,

Erzehlung

Weint nicht ihr Freunde und ihr Kenner,
Ey gönnt mir doch mein Glück.
Weint nicht ihr Brüder und ihr Gönner:
Wagt nur auf diese Höh den Blick.
O köntet ihr die reinen Töne hören,
Die unser Chor zu Gottes Lob anstimmt
O köntet ihr das Musiciren hören,
Das hier kein Ende nimmt!
O köntet ihr die Künste lehren
Die meine Seele schon gelernt,
Seit dem sie sich entfernt!
Ihr eiletet mit regen Flügeln

Zu diesen Anmuths vollen Hügeln
Ihr wünschtet meiner Muse Glück,
Und rieft sie nicht zurück.
Drum tröstet euch
Und folget mir. Was man an mir verloren
Das hört man treflicher in unsern Toren.
Nichts, nichts ist diesen Sängern gleich
Drum tröstet euch.

Das Chor.

Ihr Bürger des Himmels, empfanget mit Freuden,
Den Bruder der unsere Künste geziert:
Und last uns mit innigst vereinigtem Singen
Dem Höchsten Preis, Ehre und Herlichkeit bringen.
Wer hoft u. glaubt, dringt durch des Himmels Tor
Und preiset GOtt verklärt im Engelchor.
Drum Christe, hilf uns thun, was uns desfals gebürt
Damit wir auch von hier in deiner Gnade scheiden.
Ihr Bürger des Himmels ꝛc.

Zu Joh. Seb. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein.

Von Prof. Andreas Moser (Berlin).

I.

Auf wenige seiner Instrumentalwerke scheint Bach gleich große Stücke gehalten zu haben wie auf die von ihm 1720 unter dem oben stehenden Titel in Köthen komponierten drei Sonaten und drei Suiten für die unbegleitete Geige. Das geht schon daraus hervor, daß er einen erheblichen Teil derselben auch für andere Tongeräte eingerichtet hat. So besitzen wir eine von ihm wahrscheinlich noch in Köthen vorgenommene und nach dmoll transponierte Bearbeitung der Fuge der ersten Violinsonate für die Orgel, dann ein ebenfalls nach dmoll umgeschriebenes Klavierarrangement der ganzen zweiten Sonate, von dem Spitta („J. S. Bach“ I; S. 688) meint, obgleich es nicht in Bachs eigener Handschrift vorläge, bestünde doch wegen der hohen Meisterschaft der Bearbeitung kein Zweifel, daß sie vom Komponisten selbst herrühre[1]). Dann fährt der Bachbiograph, der jedoch zur Zeit, da er sein großes Werk

[1]) Kurz und bündig »Sonata per il Cembolo solo di Giov. Seb. Bach« überschrieben, stammt das Manuskript aus dem Nachlaß von J. G. Müthel, der ein Schüler unseres Meisters war, und befindet sich nun auf der Berliner Staatsbibliothek. Im übrigen scheint die Fuge dieser Sonate in ihrer ursprünglichen Fassung den besonderen Beifall Matthesons gefunden zu haben, da er sie in seinem „Kern melodischer Wissenschaft als einem Vorläuffer des vollkommenen Capellmeisters“ (Hamburg 1737; S. 147) als ein Musterbeispiel „des in dieser Gattung besonders glücklichen Bach iedermann vor Augen legt.“

schrieb, noch nicht wußte, daß des Meisters Geigensoli schon 1720 vollendet waren, fort: „Verwickeltere Beziehungen herrschen bei der C dur-Sonate. Vom ersten Satz hat Bach eine Clavierübertragung gemacht[1]), deren tiefere Lage (G dur) wiederum bezeugt, daß die Fassung für Violine eher dagewesen ist . . . Von den andern Sätzen dieser Sonate ist in Clavierbearbeitung nichts geblieben. Ob eine solche existiert hat? Von der Fuge wenigstens möchte man es verneinen. Ich glaube eher, daß diese nur die Umgestaltung eines Orgelstückes ist . . . Die contrapunctische Kunst darin ist für eine Solo-Geige von solcher Complicirtheit, daß dem Spieler fast das Unmögliche zugemuthet wird, und gewiegte Techniker haben mir versichert, die Schreibart laufe zuweilen der Spielbarkeit so zuwider, als ob der Componist eine Geige garnicht dabei vor Augen gehabt habe. Besondere Aufmerksamkeit aber muß es erregen, daß Mattheson in der „großen Generalbaßschule" eine Disposition zu einer Orgelfuge über dasselbe Thema aufstellt, die fast ganz mit der Bach'schen übereinstimmt. Er gibt das Thema so:

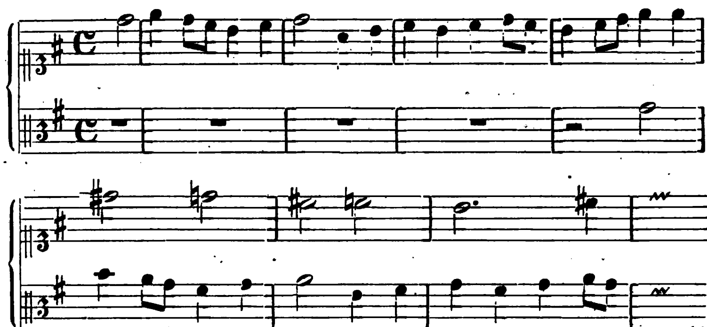


und bemerkt zunächst, daß dies der Anfang eines Chorals sei, „„2) daß mit der Risposta nicht die geringste Künstelei gesucht wird, 3) daß ein chromatischer Gegensatz füglich eingeführet, und also die Fuge verdoppelt werden kann . . .""

Hierbei scheint Spitta, der in einer Fußnote (a. a. O.; S. 690) zwar darauf hinweist, wie Mattheson in seinem „Vollkommenen Capellmeister" S. 368 nochmals auf diese Fuge exemplifiziert, doch übersehen zu haben, daß der Hamburger Musikdiktator das Thema in seinem 1739 erschienenen Werk nicht nur „fast ebenso", sondern genau in demselben Wortlaut zitiert, wie es Bach verarbeitet hat:

---

1) Sie fand sich ebenfalls in Müthels Nachlaß vor und ist der oben erwähnten Sonate angehängt.



denn abgesehen von weiteren Beweisen, die Spitta erbringt, daß Mattheson die Bachsche Fuge, wenn auch nicht in ihrer jetzigen geigerischen Fassung, so doch als Orgelstück bereits geraume Zeit vor dem Erscheinen der „Großen Generalbaßschule" gekannt hat, scheint mir schon allein diese Feststellung durchaus ausreichend, Matthesons illoyales Verhalten Bach gegenüber zu kennzeichnen, indem er bei derartigen Anlässen dessen Namen gewöhnlich verschweigt. Die Sache hat sich meines Erachtens ganz einfach so zugetragen: Als Bach 1720 in Hamburg war, wird sich unter den Orgelstücken, die er in Matthesons Beisein dem alten Reinken vorspielte, auch obige Fuge befunden haben, die er später für die Violine nach Cdur transponierte. Und da Bach sie wahrscheinlich auswendig vortrug oder vielleicht sogar extemporierte, hat Mattheson das Thema in seiner Generalbaßschule zunächst aus dem Gedächtnis zitiert, bis ihm später eine Abschrift der Bachschen Violinbearbeitung zu Gesichte kam, nach der er dann im „Vollkommenen Capellmeister" die kleinen Abweichungen berichtigte.

Von den Partiten scheint Bach selber nur das Präludium der dritten bearbeitet zu haben, indem er es, nach Ddur transponiert, der obligaten Orgel zuwies und an die Spitze der Ratswahlkantate v. J. 1731 stellte, die mit dem Chor „Wir danken dir, Gott, wir danken dir" beginnt[1]). Außerordentlich interessant und lehrreich ist es nun, den Änderungen nachzugehen, die bei der Übertragung spezifischer Geigeneffekte

[1]) Abgedruckt im 5. Kantatenband der großen Bach-Ausgabe; S. 275 ff.

auf das Tasteninstrument nötig wurden; so insbesondere den Umschreibungen der Variolage-Strichart mit den Orgelpunkten über den leeren Saiten. Man gerät bei diesem Vergleich in immer wieder neues Staunen vor den kombinatorischen Fähigkeiten des gewaltigen Mannes, der auch anscheinend unlösbare Aufgaben mit spielender Hand abzutun imstande war. Mich wundert nur, daß sich bisher noch kein Verleger fand, der die Bachsche Orchesterbegleitung zu dieser Orgelstimme einfach nach Edur zurücktransponieren ließ und damit den Geigern eines der wirkungsvollsten Konzertstücke für große Räume präsentierte[1]).

Dagegen besitzt die Berliner Bibliothek aus dem Nachlaß Franz Hausers in alten Abschriften zwei Arrangements des Edur-Präludiums, die kaum von Bach selber herrühren dürften, wenn sie auch sehr geschickt gemacht sind. Das eine ist fürs Klavier, das andere für die Laute bestimmt. Für letzteres Instrument existiert auch eine Bearbeitung der gmoll-Violinfuge, die offenbar aus deren Übertragung auf die Orgel hervorgegangen ist, da sie, genau wie diese, zwei Takte mehr aufweist als das Original, nämlich 96 statt 94 Takte. Ursprünglich im Besitze Karl Ferdinand Beckers, hat dieser das Arrangement mit noch zwei weiteren Heften »Pièces pour le lut«, deren eines auch eine Übertragung der fünften Violoncell-Suite enthält, schon bei Lebzeiten der Leipziger Stadtbibliothek vermacht. Das Berliner Archiv verwahrt überdies eine Übertragung sämtlicher Violinsonaten und -Partiten für das Violoncell. Sie erweist sich freilich als eine von Anfang bis zu

[1]) Ich spreche aus Erfahrung; denn Frau Norman-Neruda (Lady Hallé) hat es Mitte der Achtziger des vorigen Jahrhunderts in einem Berliner philharmonischen Konzert unter Joachims Leitung in dieser Aufmachung vorgetragen und sich damit einen stürmischen Erfolg erspielt. Weshalb es Joachim nicht gelang, sich zwanzig Jahre später in den Besitz des betreffenden Notenmaterials zu setzen, ist mir nicht mehr erinnerlich. Ich weiß nur noch, daß im zweiten Festkonzert anläßlich der Einweihung des neuen Gebäudes der Berliner Hochschule das Präludium von vierzig Schülern und Schülerinnen der Anstalt zwar auswendig exekutiert wurde, jedoch mit der von Robert Schumann unterlegten Klavierbegleitung. Es war aber eine Unisonoleistung erster Ordnung!

Ende buchstabentreue Transposition des Originals um eine Duodezime tiefer, so daß beispielsweise die erste Sonate in cmoll, die erste Suite in emoll zu stehen kommt. Bei ihrer auch nur flüchtigen Durchsicht dürfte sich aber jedem Leser unwillkürlich die Frage aufdrängen, von welcher Größe und sonstigen Beschaffenheit wohl die Hände eines Kniegeigers sein müßten, um der Schwierigkeiten und namentlich der Streckungen Herr zu werden — man denke nur an die beiden ersten Sätze der Cdur-Sonate —, die kaum auf der Violine zu bewältigen sind! Etwas anderes ist es um die Übertragungen der Violoncell-Suiten auf die Geige, die s. Z. von Ferdinand David und neuerdings von Joseph Ebner in Zürich vorgenommen wurden. Denn hier verhält es sich umgekehrt: gewisse Akkorde und Gänge, die in der originalen Fassung auf dem Violoncell recht schwer klangschön herauszubringen sind, lassen sich auf der Armgeige ganz mühelos spielen. Überdies eignen sich diese Bearbeitungen ganz vortrefflich zur Einführung in Bachs polyphonen Stil und können deshalb als Vorstudien zu seinen Violinsoli nicht warm genug empfohlen werden.

Auf Grund meiner in den wichtigsten Archiven des In- und Auslandes gesammelten Erfahrungen darf ich kühnlich behaupten, daß kein zweites Werk der deutschen Violinliteratur des 18. Jahrhunderts zu Lebzeiten seines Autors eine so weite Verbreitung gefunden hat wie Bachs Sonaten und Partiten. Die große Anzahl ihrer noch vorhandenen Abschriften beweist es zur Genüge. Besitzt doch allein schon die Berliner Staatsbibliothek deren nicht weniger als fünf, in ihnen freilich zugleich die kostbarsten und wichtigsten von allen. Nachdem sie 1841 den Nachlaß Georg Pölchaus angekauft hatte, in dem sich zwei Handschriften unseres Werkes befanden, von denen die eine als ein Autograph Bachs[1]), die andere als ein solches seiner zweiten Frau, Anna Magdalena, gilt, erwarb sie im

[1]) Es trägt auf der untersten Notenzeile der ersten Seite die Notiz: „Dieses von Joh. Sebast. Bach eigenhändig geschriebene treffliche Werck fand ich unter altem, für den Butterladen bestimmten Papier, in dem Nachlasse des Clavierspielers Palschau zu St. Petersburg 1814. Georg Pölchau."

Frühjahr 1917 aus dem Nachlaß Wilhelm Rusts eine Reinschrift, die, mit dem Datum „ao. 1720" versehen, ganz sicher ein Bachsches Autograph ist. In ihrer Gesellschaft befand sich eine weitere Kopie, die kaum viel jünger sein kann, jedoch von einer anderen Hand herrührt. Zwischen beiden Erwerbungen steht zeitlich noch ein Sammelband aus dem Besitze J. A. Roitzschs in Leipzig, der u. a. eine von dem Bachverehrer Johann Peter Kellner angefertigte, mit „Franckenhayn, d. 3. Juli 1726" datierte Abschrift der drei Sonaten und zweier Partiten enthält[1]). Dann verwahrt dieselbe Bibliothek noch eine etwas jüngere Kopie beider Zyklen, die wie ein in Dresden befindliches Manuskript den Titel »Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato del Sig^re^ Bach« führt und mit »Giov. Godofr. Berger possessore« gezeichnet ist.

Die beiden Pölchauschen Handschriften, die Kellnersche Kopie und der alte Simrocksche Druck mit dem Titel »Studio o sia tre Sonate per il Violino solo del Sig^r^ Seb. Bach« haben nun Alfred Dörffel als Vorlagen zur Herstellung des für die Bach-Gesellschaft bestimmten Textes der Sonaten und Partiten gedient. Da sie in vielen Einzelheiten ganz erheblich voneinander abweichen und Dörffel das Bachsche Autograph von 1720, das Joachim und ich für unsere bei Bote & Bock erschienene Ausgabe benutzten, noch nicht kannte, hatte er eine Aufgabe vor sich, die nur ein so einsichtiger und gewissenhafter

[1]) Die hmoll-Suite fehlt ganz; von der in dmoll stehenden fehlen die beiden ersten Sätze und von der letzten die Loure, das Menuet II, die Bourrée und die Gigue. Auffällig sind überdies die vier Kürzungen, die Kellner an der Chaconne vornahm. Darauf gerichtet, allen schwierigen Griffen aus dem Wege zu gehen, erleichtern sie deren Ausführung zwar ganz erheblich, geben aber zugleich die wirksamsten Stellen völlig preis. So springt er vom 10. Kuplet ohne weiteres zum 15., verzichtet also auf die großartige Arpeggiensteigerung, macht dann mit dem 5. Takt dieses Kuplets einen Sprung zum 17. (dem zweiten in Dur), läßt die Strophen 21—26 ganz weg und springt mit dem Abschluß der 28. zur 2. Hälfte der nächsten. Da es bei diesem Erleichterungsverfahren nicht ohne Gewaltsamkeiten abging, ist kaum anzunehmen, daß Bach es gebilligt hat. Wir werden es vielmehr als eine Eigenmächtigkeit Kellners zu buchen haben, dem das Stück in seiner ungekürzten Fassung technisch wohl zu schwer gewesen ist.

Mann, wie eben Dörffel einer war, mit vollem Gelingen zu lösen vermochte. Bloß in einem Punkte seines lesenswerten Vorwortes ist ihm ein kleiner Irrtum unterlaufen. Seine Berichtigung scheint mir deshalb von Belang zu sein, weil sie zu der Erkenntnis beiträgt, daß Bachs Kompositionen für die Violine allein im 18. Jahrhundert nicht nur in Deutschland verbreitet, sondern bereits auch in Frankreich bekannt waren. Denn 1802 ist zwar die früheste Gesamtausgabe derselben bei Simrock in Bonn unter dem oben angeführten Titel erschienen, der erste Abdruck der Cdur-Fuge war jedoch schon in dem 1798 publizierten Sammelwerk »L'Art du Violon ...« von Viottis Schüler Jean Baptiste Cartier erfolgt. Sie bildet den Abschluß des 140 Nummern aufweisenden Buches und ist mit der Überschrift versehen »Fuga de la Sonate III[e] par Joh. Seb. Bach. Le manuscrit apartient au C[en] Gaviniés«. Sowohl diese Überschrift wie die Stelle, an der die Fuge steht, erweckt unsere Aufmerksamkeit. Denn da Cartier die in seiner Kollektion enthaltenen Stücke zumeist nach dem Grade ihrer technischen Schwierigkeit geordnet hat, muß er das Bachsche opus für das nec plus ultra alles dessen gehalten haben, was einer Geige überhaupt zugemutet werden kann. Und er war völlig im Rechte damit, unbeschadet vieler anderer überaus schwieriger Werke, die sein Buch sonst noch aufweist. Andererseits wieder läßt die genaue Angabe, daß die Fuge der dritten Sonate angehört und „Bürger" Gaviniés der Eigentümer der Handschrift sei, darauf schließen, daß der große französische Geiger nicht nur diesen Bruchteil der Bachschen Violinsoli, sondern auch die übrigen Sonaten gekannt, sie vielleicht sogar besessen hat. Aber schon die Tatsache seiner Vertrautheit mit der Cdur-Fuge allein genügt, um manche Zumutungen zu erklären, die er, vom virtuosen Standpunkt natürlich, in seinen »Vingt-quatre matinées« und andern Werken an den Ausführenden stellt.

Im August 1843 erschienen bei Fr. Kistner in Leipzig drei Hefte unter dem Titel „Sechs Sonaten für die Violine allein von Joh. Sebastian Bach. Studio ossia tre Sonate per il Violino solo senza Basso. Zum Gebrauch bei dem Con-

servatorium der Musik zu Leipzig mit Fingersatz, Bogenstrichen und sonstigen Bezeichnungen versehen von Ferd. David. Für diejenigen, welche sich dieses Werk selbst bezeichnen wollen, ist der Original-Text, welcher nach der auf der Königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Original-Handschrift des Komponisten aufs genaueste revidiert ist, mit kleinen Noten beigefügt". Letztere Angabe ist, wie auch Dörffel schon festgestellt hat, insofern irreführend, als der Davidschen Bearbeitung keineswegs die „Original-Handschrift des Componisten" zugrunde liegt, sondern der alte Simrocksche Druck von 1802 mit all seinen Fehlern und Ungenauigkeiten sowohl wie seinem sonderbaren Titel[1]). Wem dieser seine Herkunft verdankt und auf welchen Verschlimmbesserer die Abweichungen zurückzuführen sind, durch die sich die Simrock-Ausgabe von sämtlichen zur Stunde bekannten Manuskripten unterscheidet, ist noch unaufgeklärt. Genug, daß nicht nur David sie übernahm, sondern von ihm auch Robert Schumann in seiner 1854 bei Breitkopf & Härtel erschienenen Ausgabe mit unterlegter Klavierbegleitung. Joseph Hellmesberger, der Bearbeiter der Bachschen Violinsoli für die Edition Peters, fußt ebenfalls auf der Simrock-Davidschen Lesart, wie die nachstehenden, aufs Geratewohl herausgegriffenen Beispiele dartun mögen[2]). So lautet die 2. Hälfte des 1. Taktes im Adagio der 1. Sonate bei Bach, mit Hinweglassung der Doppelgriffe:

---

[1]) Dörffel sagt darüber in seinem Vorwort: „Einen irgendwie authentischen Ursprung kann dieser Titel nicht haben, obgleich er mit dem Inhalte des Heftes insofern nicht in Widerspruch tritt, als derselbe in der That nur die Überschriften »Sonata I. II. III.« aufweist. Eigenthümlicherweise vereinigen sich unter je diesen Überschriften gleichzeitig die Sonaten mit den ihnen nachfolgenden Partiten, als wären sie ein Zusammengehöriges: es scheint, als habe man den Ausdruck »Partita« nicht zu deuten gewußt und ihn aus diesem Grunde ganz unterdrückt".

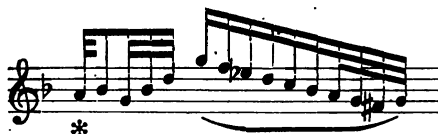
[2]) D. Alard desgleichen, der bei Schotts Söhnen in Mainz unter dem Generaltitel »Les maîtres classiques du Violon« (56 Nummern) Bachs 1. Sonate, die dmoll- und die Edur-Suite mit unterlegter Klavierbegleitung publiziert hat. Die weitaus beste französische Gesamtausgabe der Bachschen Geigensoli ist die von J. A. Garcin besorgte; sie stützt sich in der Hauptsache auf den Dörffelschen Text. Letzteres tut auch A. Busch in seiner 1919 bei Simrock erschienenen Bearbeitung.



dagegen bei Simrock, David, Schumann und Hellmesberger übereinstimmend:



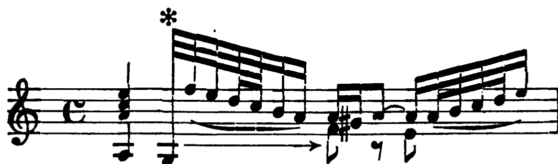
also mit einem dazwischen geschobenen b und infolgedessen auch in anderer Rhythmisierung. Die 1. Hälfte des 10. Taktes im Adagio derselben Sonate lautet bei Bach:



bei den vier Herausgebern jedoch übereinstimmend:



Im 1. Takte des einleitenden Graves der 2. Sonate steht bei Bach auf dem 2. Viertel das leere g:



die vier Herausgeber, diesmal freilich in Dörffels Gesellschaft, haben es in gis verwandelt, ohne zu bedenken, daß der Baß die äolische oder, wenn man will, die obere Hälfte der melodischen amoll-Tonleiter im Abstieg darstellt und daß Bach das f und e nur deshalb um eine Oktave höher transponierte,

weil diese beiden Töne in ihrer natürlichen Folge auf der Violine, deren tiefster Ton ja die leere g-Saite ist, nicht mehr vorhanden sind.

Ich vermag alle diese Seltsamkeiten nur so zu deuten, daß David, dessen bona fides für mich außer jedem Zweifel steht und dessen Verdienste um die erste Phrasierungsausgabe des Bachschen Werkes in keiner Weise geschmälert werden sollen, zwar einen Kopisten beauftragt hatte, den in seinen Händen befindlichen Text nach dem kurz vorher von der Berliner Bibliothek erworbenen Manuskript zu revidieren, daß dieser es jedoch aus Bequemlichkeit oder andern Gründen vorzog, sich bei seiner Arbeit des alten Simrockschen Drucks als Vorlage zu bedienen.

Mit seiner Bearbeitung von 1843 hat David vielmehr als erster den Weg gewiesen, auf dem die mutmaßlichen Absichten Bachs mit unsern heutigen musikalischen und geigerischen Anschauungen in Einklang zu bringen sind. Er ging dabei erstlich von der Überlegung aus, daß Bach seine Violinsachen wohl nur deshalb in so sparsamer Weise mit Vortragszeichen versah, um den Ausführenden in der Bewegungsfreiheit nicht zu beengen; zweitens von der Annahme, daß er hinsichtlich der Dynamik, der Wahl von Stricharten, Fingersätzen und dergleichen auf die Einsicht und Erfahrung des Darstellers rechnete, wenn anders die Wiedergabe nicht trocken ausfallen sollte. Besondere Anerkennung verdient es nun, daß David diese Erwägungen in seiner Ausgabe nicht in diktarische Formen gekleidet hat, sondern mit dem Abdruck des vermeintlichen Urtextes auf einem kleineren, darunterliegenden Notensystem dem Studierenden die Möglichkeit gewährte, sich entweder seinen Vorschlägen anzuschließen oder sich eine eigene Lesart zurechtzumachen, vielleicht sogar zwischen beiden einen Ausgleich zu suchen. Das wichtigste ist jedoch Davids Stellungnahme zu der immer noch strittigen Frage über die Ausführung der Bachschen Akkordik und Polyphonie. Sie erfordert eine eingehende Erörterung.

Jeder in guter Schule ausgebildete Geiger ist ohne weiteres imstande, bei herzhafter Tongebung dreistimmige Akkorde

im Abstrich zusammenklingend anzuschlagen[1]). Im Aufstrich läßt sich die Prozedur schon etwas schwieriger an; doch wird sie bei andauernder Übung immer besser gelingen, zumal sie ja auch in der modernen Violinliteratur häufig genug verlangt wird. Wieder etwas anderes ist es, wenn die Tongebung zart und weich sein soll, wie in den getragenen Mittelsätzen der Bachschen Sonaten. Hier ist eine leise Arpeggierung von der tiefsten zur höchsten Saite nötig, die freilich so geschickt bewerkstelligt werden muß, daß dem Zuhörer die Illusion bleibt, die betreffenden drei Töne wenigstens im Augenblick des Anschlags gleichzeitig vernommen zu haben. In besonderen Fällen ist jedoch auch dem umgekehrten Arpeggieren, d. h. dem von den höheren zu den tieferen Saiten, das Wort zu reden; so überall da, wo der betreffende Akkord in der Oberstimme den Schlußton einer im Fluß gewesenen Melodie enthält, zugleich aber im Baß den Anfangston einer neuen oder doch wiederkehrenden Phrase, wie z. B. in der Siziliana der gmoll-Sonate, deren 1. und 4. Takt ich hierher setze:



Hier erfordern es sowohl die musikalische Logik wie die Plastik der Darstellung, daß an der mit einem nach unten weisenden Pfeil vermerkten Stelle zuerst das eingestrichene b erklingt, bevor der um eine Oktave tiefer liegende Anfangston des Themas angestrichen wird. Das dazwischen befindliche d ist bloß Harmoniefüllung. Diese Ausführungsweise ist jedoch nur in Stücken von zartem Ausdruck wie die vorgenannte Siziliana

[1]) Vgl. meine Ausführungen „Doppelgriff-Studien in der ersten Lage" zu Anfang des 2. Bandes der Violinschule von Joachim-Moser.

ratsam und am Platze. Denn in Kompositionen von energischer Haltung, z. B. der Chaconne, hängt es von der persönlichen Geschicklichkeit des betreffenden Spielers ab, den Bogen so zu steuern, daß er trotz des gleichzeitigen Anschlags dreistimmiger Akkorde auf der jeweils tiefsten Saite ruhig weiterfließt und erkennen läßt, daß ein eventuell neu auftretendes oder wiederkehrendes Motiv von ihr ausgeht.

Daß die Prozedur des Arpeggierens in umgekehrter Richtung zu Bachs Lebzeiten auch schon in Frankreich ausgeübt wurde, mögen einige Stellen aus dem ersten Satz von J. M. Leclairs Sonate »Le tombeau« beweisen, die ich nach der Originalausgabe v. J. 1734 folgen lasse. Vermutlich gehören sie zu den Ursprungsquellen für jenes „Zurückschlagen" des Bogens, dessen sich manche Geiger zuweilen auch bei Bach bedienen, wo es jedoch keine Existenzberechtigung hat, jedenfalls nicht zu der von ihnen erhofften Wirkung führt, sondern nur Unruhe in die Darstellung bringt.



II.

In einem „Dresden, 9. Nov. 1845" datierten Brief[1]) wurde Mendelssohn von dem zu jener Zeit in der sächsischen Hauptstadt lebenden Schumann gebeten, den jungen Joachim

[1]) Vgl. „Joseph Joachim. Ein Lebensbild." Von Andreas Moser. (Deutsche Brahmsgesellschaft; I. S. 74.)

zur Mitwirkung in einem Konzert „aufzumuntern“, für das man ursprünglich Frau Clara als Solistin vorgesehen hatte, die jedoch plötzlich erkrankt war. „Der kleine Joachim kam und spielte“, wie sie unter dem 11. November 1845 in ihrem Tagebuch notierte, „ein neues Violinconcert von Mendelssohn, das wundervoll sein soll“. Des noch nicht fünfzehnjährigen Knaben frühreife Künstlerschaft hatte den bei der Aufführung anwesenden Konzertmeister Lipinski so entzückt, daß er von Stund an zu dessen wärmsten Verehrern und Bewunderern zählte und ihn zu einem Besuch in seiner Wohnung einlud. Bei dieser Gelegenheit machte es sich denn ganz von selbst, daß Lipinski, der damals als der bedeutendste Bachspieler galt, die Rede auf des Thomaskantors Geigensoli brachte, obzwar er meines Wissens niemals eines davon in der Öffentlichkeit vorgetragen hat. Und da zwei Jahre vorher die Davidsche Bearbeitung derselben bei Kistner erschienen war, fügte es sich ebenfalls von selbst, daß sich die Unterhaltung zwischen dem alternden und dem heranwachsenden Meister alsbald um die Ausführung mancher Doppelgriffstellen bei Bach, so z. B. im ersten Kuplet der Chaconne drehte:



Lipinski forderte hierfür die Anwendung des zurückschlagenden Bogens und berief sich auf den aus den Biographien Haydns und Beethovens bekannten Geiger Johann Peter Salomon (geb. 1745 zu Bonn, gest. 1815 in London), der es ebenso gehalten hätte. Von der Richtigkeit dieser Ratschläge anscheinend überzeugt, übte sich nun der wieder nach Leipzig zurückgekehrte Joachim die Chaconne darnach ein und spielte sie eines Tages

Mendelssohn vor. Der schlug jedoch die Hände über dem Kopf zusammen und rief ihm ganz aufgeregt zu: „Wie können Sie sich bloß auf solch verkünstelte Manöver einlassen? Spielen Sie die Bachschen Sachen getrost in Ihrer bisherigen gesunden Weise und lassen Sie sich vor allem sagen: Intelligente, wirklich musikalische Menschen hören nicht nur mit dem äußeren, sondern auch mit dem inneren Ohr und wissen infolgedessen stets, wo ein Motiv herkommt und wohin es geht; für die unmusikalischen ist ohnehin kein Kraut gewachsen, Sie mögen die betreffenden Stellen nach den Ratschlägen Davids, Lipinskis oder irgend eines anderen ausführen!" Dieser Zuruf hat Joachim Zeit seines Lebens nicht nur zur eigenen Richtschnur gedient, sondern ward von ihm auch seinen Schülern gegenüber stets zur Anwendung gebracht, wenn diese Gefahr liefen, seiner Meinung nach falsche Seitenwege einzuschlagen. Was jedoch seine persönliche Bachinterpretation anlangt, so wurde ihm dafür noch eine besondere Genugtuung zuteil. Denn als er einige Jahre später wieder in Dresden konzertierte und u. a. auch die beiden ersten Sätze der Cdur-Sonate spielte, war Lipinski von deren vollendeter Wiedergabe so begeistert, daß er sich nicht enthalten konnte aufs Podium zu stürzen, um Joachim angesichts des ganzen Publikums zu umarmen [1]). Und als dieser ihm hierauf im Künstlerzimmer zuraunte, er möge es nicht für ungut nehmen, daß er sich hinsichtlich der Ausführung der Doppelgriffe mehr an Mendelssohns denn an die Lipinskischen Ratschläge gehalten, klopfte ihm der alte Herr begütigend auf die Schulter und sagte in seinem polnisch-deutschen Dialekt: „Keine Rechtferttigung, lieber Freind, keine Rechtferttigung, so wie Sie machen wird immer gutt sein, serr gutt sogar!"

Aus dem vorstehend Mitgeteilten scheint hervorzugehen, daß Mendelssohn an der Davidschen Bearbeitung nicht ganz unbeteiligt war, zumal beide Künstler bereits im Winter 1839/40 zwei Bachsche Violinsoli und in einem „historischen Konzert" insbesondere die Chaconne mit der von Mendelssohn unterlegten

---

1) Vgl. W. von Wasielewskis „Aus siebzig Jahren". Stuttgart und Leipzig, 1897.

Klavierbegleitung gespielt hatten[1]). Über erstere Darbietung schrieb Schumann in der „Neuen Zeitschrift für Musik"[2]) unter dem 15. Mai 1840: „In einer von der Direktion der Gewandhauskonzerte veranstalteten Abendunterhaltung spielte Hr. Konzertmeister David in ausgezeichnetster Weise, und von Mendelssohn begleitet, zwei als Compositionen unschätzbare Stücke, von denen früher behauptet worden ist, „es ließe sich dazu keine andere Stimme denken"[3]) — was denn Mendelssohn in schönster Art widerlegte, indem er das Original mit allerhand Stimmen umspielte, daß es eine Lust war zu hören". Als Schumann diesen Satz schrieb, wußte er freilich nicht, daß David vorher um keinen Preis zu bewegen gewesen war, mit einer Geige ganz mutterseelenallein vor die Rampe zu treten. Erst als Mendelssohn ihn eines Tages mit dem von ihm angefertigten Akkompagnement zur Chaconne[4]) überraschte, erklärte er sich in dessen Gesellschaft zur Vorführung bereit.

Mit der Behauptung, daß Bach selbst „eine einzige Melodie so einzurichten verstand, daß keine zweite singbare Stimme dagegen gesetzt werden konnte", wird Forkel vor allem jene Sätze im Auge gehabt haben, in denen keine gleichzeitig erklingenden Akkorde vorkommen, also Stücke, die man gemeinhin „einstimmige" nennt, obschon ihnen eine dazugehörige Harmonie gewissermaßen eingeboren ist. Nun muß bei allem

---

1) Vgl. A. Dörffels „Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. Nov. 1781 bis 25. Nov. 1881"; S. 98.

2) 12. Band, S. 40: „Musikleben in Leipzig während des Winters 1839/40".

3) Bezieht sich auf Forkel, der in seinem Buch „Über Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke" (1803) auf S. 31 sagt: „Wie weit Bachs Nachdenken und Scharfsinn in der Behandlung der Melodie und Harmonie ging, wie sehr er geneigt war, alle Möglichkeiten in beyden zu erschöpfen, beweiset auch sein Versuch, eine einzige Melodie so einzurichten, daß keine zweyte singbare Stimme dagegen gesetzt werden konnte. . . . Diesem Versuch haben wir 6 Soli für die Violine und 6 andere für das Violoncell zu verdanken, die ohne alle Begleitung sind, und durchaus keine zweyte singbare Stimme zulassen . . ."

4) Das Davidsche Handexemplar mit der Dedikation „Seinem Freunde Fischhoff" befindet sich nun in der Handschriftensammlung der Staatsbibliothek zu Berlin.

Respekt vor dem um die Bachforschung sonst so verdienten Gelehrten freilich gesagt werden, daß seine These, weil offene Türen einrennend, nicht nur an und für sich müßig, sondern auch nicht gerade glücklich gefaßt war: sie konnte zu Mißverständnissen Anlaß geben und hat in der Tat auch öfters dazu geführt. Denn wie sich der Cantus eines Liedes auf mehrfache Weise harmonisieren läßt — man denke nur an die vierfache Umdeutung eines und desselben Chorals in der Matthäus-Passion —, so können innerhalb gewisser Grenzen zu jeder Melodie auch neue Kontrapunkte erfunden werden. Die Gefahr liegt bloß darin, daß die neu hinzutretenden Stimmen den ursprünglichen Sinn der Melodie entweder in einer vom Komponisten nicht vorhergesehenen Beleuchtung zeigen oder ihn unter Umständen ganz und gar aufheben. War Forkels Behauptung also gemeint — und anders ist sie ja wohl kaum aufzufassen —, so hat er zweifellos Recht damit gehabt. Denn faktisch ist es weder Mendelssohn noch Schumann gelungen, mit der von ihnen unterlegten Begleitung etwas auszudrücken, was in nuce nicht schon im Geigenpart enthalten war, ganz gleich, ob er sich in Harmoniebrechungen ergeht oder auf melodischem Weg in skalenmäßigen Gängen. Wenn letzterer also schreibt, der am Klavier sitzende Mendelssohn hätte die in Rede stehende Behauptung „in schönster Art widerlegt, indem er das Original mit allerhand Stimmen umspielte", so ist diese Meinung wieder insofern unzutreffend, als „umspielen" ja keineswegs das Hinzutreten einer „zweyten singbaren Stimme" bedeutet, sondern bloß das Unter- oder Übermalen, bzw. Ausschmücken von etwas bereits Vorhandenem in reicherer Aufmachung. Man sieht: im Grunde läuft Schumanns Auffassung des Geschehnisses auf die irrtümliche Interpretation eines von Forkel zwar richtig empfundenen, aber ungenau formulierten Gedankens hinaus.

Der erste, der im 19. Jahrhundert den Mut fand, die Bachschen Violinsoli in ihrer Originalgestalt[1]) wieder öffentlich

[1]) Wahrscheinlich war es der Untertitel „Studio" der Simrock-Davidschen Ausgabe, der in manchen Geigern die Meinung erweckte, es handle sich mit den Bachschen Solosachen eigentlich um Etüden. So rubriziert

zu spielen, war der dreizehnjährige Joachim[1]). Dieser Gepflogenheit ist er auch als reifer Mann stets treu geblieben, selbst nachdem Schumann 1854 bei Breitkopf & Härtel eine Klavierbegleitung zu sämtlichen Sonaten und Partiten herausgegeben und das Joachim überreichte Exemplar derselben mit der Widmung „Dem besten Dolmetsch dieser Wundermusik" versehen hatte. Er tat das nicht nur aus Pietät Bach gegenüber, sondern weil er — „blutenden Herzens zwar" — Schumanns Bearbeitung überhaupt überflüssig fand. Überflüssig schon deshalb, weil Bach von Haus aus die Absicht hatte, die Geige mit dem ihr zugeschriebenen Werk auf sich allein zu stellen und in dieser Eigenartigkeit wirken zu lassen. Daß er dabei zuweilen bis an die äußersten Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit ging, ist eine Sache für sich, die überdies auch durch ein unterschobenes Akkompagnement nicht aus der Welt geschafft wird.

Im großen und ganzen ist die Schumannsche Bearbeitung denn auch für das Musizieren in der Öffentlichkeit ohne praktische Konsequenzen geblieben, wiewohl nicht geleugnet werden soll, daß sie in der Studierstube „strebend lernenden Kunstjüngern", die in Angelegenheiten der Harmonielehre noch nicht sicher sind, zuweilen recht gute Dienste zu leisten vermag. Namentlich da, wo der modulatorische Verlauf eines Stückes verschiedene Deutungen zuläßt, werden sie sich in dem Sinne, in dem Wagner zu Faust sagt: „Mit Euch, Herr Doktor, zu spazieren ist ehrenvoll und ist Gewinn" der Führung „Meister Raros" gläubig anvertrauen dürfen.

Die von Ferdinand David in seiner Bearbeitung vorgeschlagene Ausführungsart mehrgriffiger Stellen beruht in der

---

sie denn auch Albert Tottmann in seinem „Führer durch den Violin-Unterricht" (Leipzig, 1874) unter Stufe VI[a] der instructiven Werke mit der Begründung: „Ihres polyphonen Satzes wegen sind sie zugleich als Doppelgriffstudien von hohem Werthe, weshalb es nicht befremden möge, dieselben hier aufgeführt zu finden."

[1]) Vgl. dessen Brief vom 15. Oktober 1844 an Joseph Böhm in Wien („Briefe von und an Joseph Joachim", herausgegeben von Johannes Joachim und Andreas Moser. Verlegt von Julius Bard in Berlin. I; S. 3).

Hauptsache auf folgenden Erwägungen. Erstlich, daß es bei der starken Wölbung unseres Geigenstegs nicht möglich ist, drei- oder gar vierstimmige Akkorde vermittelst des heutigen Bogens so anzustreichen, daß sie — zumal in langsamer Bewegung — von Anfang bis zu Ende in gleicher Volltönigkeit ausklingen wie etwa auf der Orgel oder dem Harmonium. Zweitens, daß sich in den getragenen Sätzen Bachs der Verlauf der melodischen Linie weit besser verfolgen und übersehen läßt, wenn die sich von Harmonie zu Harmonie hinüberschlingenden Arabesken nicht durch das Bleigewicht ausgehaltener Akkorde beschwert werden; es genüge vielmehr, die betreffende Harmonie bloß anzuschlagen und es dem Zuhörer zu überlassen, sich deren Fortklingen durch das „innere Ohr" zu ergänzen, wie beim Klavier. Letztere Forderung wird ohnehin überall da zu erfüllen sein, wo eine dazwischenliegende Saite die wörtlich genaue Ausführung auch vermittelst einer andern Art von Bogen zur Unmöglichkeit stempelt; so z. B. im nachstehenden Takt aus dem Adagio der g moll-Sonate:



Die auf Grund dieser Überlegung tatsächlich zu erzielende größere Plastik in der Darstellung kommt auch den Fugen namentlich da zugute, wo sich deren Themen zu Drei- und Viertonharmonien auftürmen. Joachim, der sich bei seinen Vorträgen der Sonaten und Partiten bis zum Erscheinen der von Dörffel für die Bachgesellschaft besorgten Ausgabe (1880) an die Einrichtung Davids gehalten hatte, ging in den letzten Jahrzehnten seines Lebens in manchen Punkten über die Vorschläge seines ehemaligen Beraters noch hinaus; so beispielsweise in der Darstellung des Themas der Chaconne. Mit der Begründung, es mit einem Reigen zu tun zu haben, bei dem trotz des natürlichen Akzents auf dem ersten Viertel das Hauptgewicht der Betonung stets auf das punktierte zweite Viertel fällt, glaubte

er den mit „fatalistischer Energie" auftretenden Tanzrhythmus erst dann zu eindringlicher Wirkung bringen zu können, wenn das letzte Achtel im Takt nicht mit einem schweren Akkord belastet ward. Wo Bach jedoch im Verlauf des Stückes — so namentlich im 22. Kuplet — den Auftakt ausdrücklich mehrstimmig notierte, hat er ihn selbstverständlich auch in der vorgeschriebenen Weise ausgeführt: Zur Verdeutlichung des Gesagten setze ich sowohl das Thema wie seine 22. Strophe hierher:

Thema.

Bach.

Joachim.

22. Kuplet.

usw.

In Wirklichkeit ist man jedoch selbst im Abstrich gar nicht imstande, Viertonharmonien wie die vorstehenden in allen Stimmen zugleich ihrem vollen Zeitwert entsprechend auszuhalten, geschweige denn im Aufstrich. Hier muß jenes vorhin erwähnte Arpeggieren eintreten, bei dessen geschickter Ausführung der Zuhörer sich einbildet, wenigstens im Augenblick des Anschlags die betreffenden Akkorde im Zusammenklang vernommen zu haben; de facto werden, zumal bei den auf das zweite Taktteil fallenden punktierten Vierteln, nur die beiden Oberstimmen ausgehalten. Bei den im Thema der Chaconne zu Anfang des 4. Taktes stehenden Tripelgriffen hingegen ist ein volles Ausklingen aller drei Stimmen sehr wohl möglich. Denn durch andauernde Übung kann man erreichen, daß der Bogen sowohl auf- wie abwärts in stetigem Fluß drei Saiten zugleich anstreicht, was dann einen vollen und runden, an ein Harmonium gemahnenden Klang verursacht. Bei den nachstehenden mit einem Stern vermerkten Akkorden, deren erster in der hmoll-Sarabande, der zweite in der dmoll-Sarabande vorkommt, werden freilich alle Arpeggierungskünste versagen.



Das liegt aber nicht etwa an einer mangelhaften Bogenführung, sondern an den Quadrupelgriffen selber, für die es keinen vernünftigen, in der Praxis anwendbaren Fingersatz gibt. Man wird sie also wohl oder übel in der von David angedeuteten Form ausführen müssen, indem man die beiden unteren Töne jeweils als kurze Vorschläge behandelt:

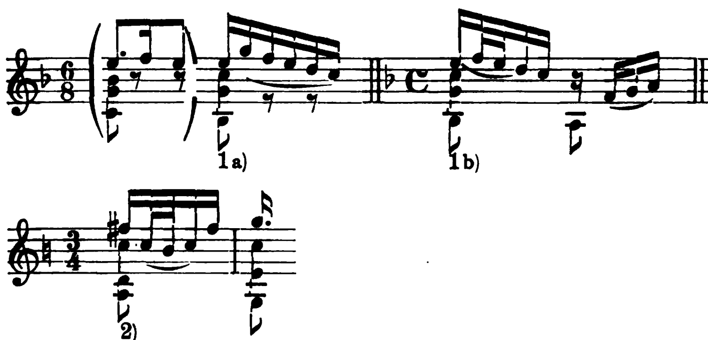


Ein ähnliches Verfahren wird bei Stellen wie den folgenden, die der dmoll-Sarabande und dem Fdur-Largo entnommen sind, Platz greifen müssen:



Bei ihnen liegt eine buchstabengetreue Ausführung deshalb außer dem Bereich der Möglichkeit, weil jener Finger, der den Triller zu schlagen hat, auf der nächsttieferen Saite mit dem Aushalten der Harmonie beschäftigt ist. Man wird also letztere nur ganz kurz — nach Art eines betonten Vorschlags — anschlagen können, wenn anders der melodische Verlauf der Oberstimme keine Störung erleiden soll.

Schließlich sei auch noch einiger vierstimmiger Akkorde gedacht, über deren Ausführungsweise schon so manches heftige Wort gesprochen und geschrieben worden ist. Ich setze zwei von ihnen hierher:

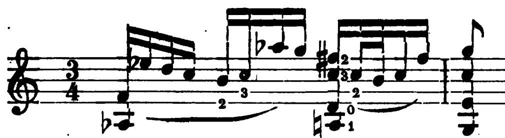


1a) und 1b) kommen in der Siziliana der ersten, bzw. im Largo der dritten Sonate vor, 2) steht im Andante der zweiten. Man fährt beim Einüben der ersten Viertonharmonie am besten, wenn man zunächst den Quartsext-Akkord g c e in der ersten Lage und dann das darunterliegende b, welches ihn zum Sekund-Akkord stempelt, in der zweiten Position greift.

Das wird namentlich jenen Geigern nicht schwer fallen, die gewöhnt sind, die nachstehenden Takte aus der 31. Etüde von Fiorillo mit den Fingersätzen Edm. Singers zu spielen:



Die zweite Viertonharmonie 2) hinwiederum wird am klangschönsten hervorzubringen sein, wenn man den Tritonus c fis in der halben Lage, das tiefe a dagegen in der ersten Position greift; denn das d, weil leere Saite, kommt für die Finger nicht in Betracht. Der Vorgang wird wesentlich dadurch erleichtert und in der Intonation gesichert, daß man schon vor dem Quadrupelgriff in die halbe Lage geht; also:



Nun aber finden es manche Geiger, die an dem Daumen ihrer linken Hand ein sehr biegsames Nagelgelenk besitzen, weit bequemer, die auf der G-Saite liegenden Töne der Akkorde 1a), 1b) und 2) mit dem Daumen zu greifen, wodurch bei 2) das Gleiten in die halbe Lage natürlich gegenstandslos wird. Sie ahmen damit teils bewußt, teils unbewußt eine Prozedur nach, die der französische Geiger Louis Francoeur im ersten Buch seiner »Sonates à Violon seul et la Basse« v. J. 1715 ausdrücklich vorschreibt. Wasielewski[1]) nennt sie „eine Lizenz, die freilich gegen die Grundsätze des schulgerechten Violinspiels verstößt". Ich vermag dieser Meinung nicht beizupflichten; denn wenn den Cellisten die Benutzung des Daumens gestattet ist, warum soll sie den Geigern vorenthalten sein? Hauptsache bleibt doch, daß die mit seiner Hilfe hervorgebrachten Harmonien rein und gut klingen und daß die musikalischen Absichten des betreffenden Autors keine Schädigung erleiden.

[1]) „Die Violine und ihre Meister"; S. 339.

III.

In einem sehr lesenswerten, zum Nachdenken anregenden Aufsatz „Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters“[1]) weist Arnold Schering darauf hin, daß unsere heutige Bachpflege schon deshalb zu keiner völligen Wiedergeburt führen könne, „weil uns der alte Instrumentenapparat fehlt“, dessen sich die ausübenden Musiker und Liebhaber in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bedienten. Die Violine zwar besitzen wir noch in ihrer damaligen Einrichtung, der Bogen jedoch hat mittlerweile eine veränderte Gestalt angenommen und infolgedessen eine ganz andere Handhabung und Streichtechnik mit sich gebracht. „Die Haare des Violinbogens waren zu Bachs Zeiten nur locker (ohne Schraube) an der Stange befestigt und wurden vom Daumen der rechten Hand nach Belieben fester oder lockerer gespannt. Der freie Gebrauch des Handgelenks und der „springenden“ Bogenstricharten schränkte sich somit auf ein Minimum ein, wofür dem doppelgriffigen Spiel ein weiter Raum zur Entfaltung geschaffen wurde. Akkordverbindungen, wie sie in der Gmoll- und Cdur-Fuge, in der Chaconne, im Präludium der fünften Sonate stehen — der ältere Praktiker Joh. Jak. Walther bietet eine Reihe kongenialer Stellen, u. a. (im »Hortus chelicus« von 1694)



werden heute mühsam durch Zurückwerfen des Bogens auf die tieferen Saiten hervorgebracht, während ihnen früher durch

[1]) Ursprünglich für die 40. Nummer des 71. Jahrgangs der „Neuen Zeitschrift für Musik“ verfaßt, bildet er nun in erweiterter Form, jedoch mit Weglassung der Notenbeispiele, den abschließenden Aufsatz im „Bach-Jahrbuch 1904“.

[2]) Sie gehören der Einleitung seiner »Serenata« an.

augenblickliches Lockerlassen der Haare — so daß sie sich über dem dünnen Saitenbezug wölbten — jegliche Härte genommen wurde. Von dem orgelartigen Klang, der hierbei mühelos erzeugt wurde, kann man sich eine Vorstellung machen, wenn man die Haare des modernen Bogens losschraubt und — mit der Stange unterhalb des Instruments — vielgriffige Akkorde anstreicht. Bachs vielstimmige Fugen und namentlich Sätze wie die Siziliana der g moll-Sonate, welchen selbst bei vollkommenster Ausführung durch moderne Geiger immer ein technischer Schlackenrest anhaften wird, finden aus dieser Praxis heraus ihre Erklärung, und wir können nur bedauern, daß mit ihr ein gut Teil der großartigsten Wirkungen alter Violinmusik unwiederbringlich verloren gegangen ist . . . ."

Soweit Schering, der zur Erhärtung des von ihm Gesagten zwei Gewährsmänner heranzieht: Georg Muffat im Vorwort zum »Florilegium secundum« v. J. 1698 und den Kantor und Organisten bei S. Catharein in Schwäbisch Hall Jos. Bernh. Caspar Majer mit seinem 1732 in erster, 1741 zu Nürnberg in „zweyter und viel-vermehrter Aufflage" erschienenen „Neueröffneten Theoretisch- und Pracktischen Music-Saal". Untersuchen wir daraufhin die Angelegenheit etwas näher und sehen wir vor allem zu, welche Aussichten auf Erfüllung die Hoffnungen haben, welche Albert Schweitzer in seinem „J. S. Bach" an eine Renaissance des alten Bogens knüpft.

Der betreffende Passus bei Muffat lautet: „In Angreiffung des Bogens kommen die meisten Teutschen in den kleinen und mittlern Geigen mit den Lullisten über eins, indeme sie die Haare mit dem Daumen andrücken, und die andere Finger auff deß Bogens Rücken legen. Welche Weise auch bey dem Baß von denen Lullisten ins Gemein gehalten wird, und seynd hierinnen, was die kleine Geigen betrifft, die Welschen, als welche die Haare unberührt lassen, wie auch in dem Baß die Gambisten und andere, so die Finger zwischen das Holtz und die Haar legen, unterschieden . . . ." Und Majer sagt: „ . . . . . . Zweitens: soll der Bogen also gefaßt und beede Arme vom Leib gehalten werden, daß der rechte Daumen die

Haar nechst bei dem Härpflein etwas eindrucke, damit die Haare an selbigem wohl angezogen bleiben und man einen langen Strich und Klang von denen Saiten zuwegen bringen könne."

Nun aber wissen wir durch Michel Woldemar[1]), daß Corellis angeblicher Lehrer G. B. Bassani bereits 1680 mit einem Bogen spielte, dessen Stange am Griffende mit einem gezähnten Bügel versehen war, und daß Corellis Streichgerät statt des Bügels schon einen Knopf erkennen läßt, der mutmaßlich mit einer Schraube in Verbindung stand, die die Anspannung des Haarbezugs regelte. Ob auch deren Zeitgenossen (G. B. Vitali, Antonio Veracini, Torelli, Lonati, Nicola Matteis senior usw.) derartige Bögen gebrauchten, entzieht sich zwar unserer positiven Kenntnis, ist jedoch sehr wahrscheinlich, zumal Muffat die von ihm geforderte „Angreiffung" ja ausdrücklich der bei den Welschen üblichen Handhabung gegenüberstellt. Und er darf als klassischer Zeuge gelten, da er ja 1682 studienhalber in Rom gewesen ist. Ganz sicher hat dagegen das durch Bachs Zeitgenossen repräsentierte jüngere Geschlecht der Geminiani, Somis, Locatelli, Vivaldi, Francesco M. Veracini, Tartini usw. schon Bögen benutzt, die sich am Frosch durch eine Schraubenvorrichtung regulieren ließen, wenn auch die Schraube selbst noch nicht so lang gewesen ist, wie bei den Streichgeräten des 19. Jahrhunderts.

Aus Muffats Vorwort ergibt sich jedoch, daß er seine Anweisungen nicht sowohl an die Adresse von Virtuosen und Solisten richtet, als vielmehr an jene der im Orchester tätigen Musiker, die er damit zur „Lullianisch-Frantzösischen Arth" erziehen will, und er ist trotz seiner Gesprächigkeit überall sichtlich bemüht, nur ja keinen der in deutschen Landen wirkenden

---

[1]) Dieser 1750 zu Orléans geborene und 1816 in Clermont gestorbene Schüler Antonio Lollis hatte sich die Entwicklungsgeschichte des Bogens zu einem Spezialstudium erkoren und dessen Ergebnisse in seiner »Grande Méthode pour le Violon« (Paris chez Erard) niedergelegt. Ihr hauptsächlich sind die Abbildungen entnommen, die sich im „Antoine Stradivari" von Fétis, in Julius Rühlmanns „Geschichte der Bogeninstrumente" und in Jos. Wilh. v. Wasielewskis „Die Violine und ihre Meister" vorfinden.

Künstler von Rang und Namen vor den Kopf zu stoßen; auch spricht er keineswegs von allen, sondern bloß von den „meisten Teutschen". Noch weniger kommt in unserer Angelegenheit das Büchlein von Majer in Betracht; widmet er doch selbst in der zweiten Auflage seines 120 Seiten Queroktav füllenden Opuskulums der Unterweisung im Violinspiel gerade drei Seiten! Es ist eben ein nur auf die allereinfachsten Bedürfnisse zugeschnittenes Lehrbuch für die gebräuchlichen Instrumente, in dem der brave, aber offenbar vom Weltengetriebe weitab lebende Autor den Lesern gerade so viel von seinem Wissen vorsetzt, als er selbst „ererbt von seinen Vätern hat", und anscheinend ohne die leiseste Ahnung davon, daß, als sein „Music-Saal" zum zweitenmal erschien, der Sieg des Schraubenbogens mit dem Knopf am Froschende bei den geigenden Virtuosen aller in Betracht kommenden Länder schon längst entschieden war. Das geht am deutlichsten aus der Abbildung hervor, die Michel Corrette seiner 1738 in Paris veröffentlichten »Ecole d'Orphée, méthode pour apprendre facilement à jouer du Violon dans le goût François et Italien . . . .« vorangestellt hat, zu einem Zeitpunkt also, der zwischen dem Erscheinen der ersten und der zweiten Auflage von Majers „Music-Saal" liegt[1]). In den Stadtpfeifereien kleinerer Ortschaften mag der alte Bogen freilich noch manches Jahrzehnt am „Härpflein" mit dem Daumen „eingedrucket" worden sein.

Hierzu tritt aber noch folgendes: Wie wir durch Fürstenau[2]) wissen, hatte der vom Frühjahr 1716 bis zum Herbst 1717 in Venedig weilende Kurprinz Friedrich August von Sachsen

---

[1]) Was das Anfassen und Halten des Bogens im besondern betrifft, so heißt es daselbst im »Chapitre II: Je mets ici deux manières différentes de tenir l'archet. Les Italiens le tiennent aux trois quarts en mettant quatre doigts sur le bois, et le pouce dessous; et les Français le tiennent lu côté de la hausse en mettant le premier, deuxième et troisième doigt dessus le bois, e pouce dessous le crin et le petit doigt acosté du bois. Ces deux façons de tenir l'archet sont également bonne — cela dépend du maître qui enseigne«.

[2]) „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen." (Dresden 1862, I; S. 98 und 111 ff.)

gelegentlich eines Festes, das der Senat der Dogenstadt ihm zu Ehren gab, den Violinvirtuosen Francesco Maria Veracini gehört und war von dessen Leistungen so entzückt, daß er ihn sofort mit einem Jahresgehalt von zwölfhundert Talern für Dresden verpflichtete. Dort traf er Ende September in Gesellschaft des Ehepaares Lotti, der Kastraten Senesino und Berselli sowie anderer Berühmtheiten, die für die wieder aufgenommene und neu eingerichtete italienische Oper [1]) in der kursächsischen Residenz engagiert waren, ein und „wurde nach Überreichung dreier Violinsonaten, die er dem König gewidmet hatte, zum Kammerkomponisten ernannt". Am 27. September 1717 war aber auch Torellis früherer Schüler Pisendel, der inzwischen sein Violinspiel bei Vivaldi in Venedig und bei Montanari in Rom vervollkommnet hatte, wieder in die Heimat zurückgekehrt. Er wurde alsbald Veracinis gefährlichster Nebenbuhler auf dessen ureigenstem Gebiet, nämlich im Vortrag italienischer Konzerte und Sonaten, deren manche — ich erwähne nur Vivaldis Konzerte »fatti per il Sign. Pisendel« — [2]) ausdrücklich für ihn geschrieben sind.

Es entsteht nun die Frage: Mit wieviel Wahrscheinlichkeit ist wohl anzunehmen, daß der unter den deutschen Geigern für die Bewältigung der Bachschen Sonaten und Partiten fraglos in erster Linie in Betracht kommende, jedoch in spezifisch italienischer Schule ausgebildete Pisendel noch einen Bogen jener Art gebrauchte, von der Schering in seinem Aufsatz spricht? Zieht man überdies noch in Erwägung, daß Lehrer, wenn anders ihre Unterweisung günstige Ergebnisse zeitigen soll, von ihren Schülern die Benutzung eines Handwerkszeugs von gleicher Beschaffenheit wie das ihrige zu verlangen pflegen — »cela dépend du maître qui enseigne« — zumal da, wo es sich um ihre eigenen, der Lehrer Kompositionen handelt, so dürfte die Wahrscheinlichkeit für die Bejahung der Scheringschen Hypothese nur eine äußerst geringe sein. Theoretisch wäre freilich ein Kompromiß denkbar, nämlich der, daß Pisendel zwar

[1]) Sie wurde am 25. Okt. 1717 mit dem von Antonio Lotti komponierten Melodramma pastorale „Giove in Argo" eingeweiht.

[2]) Handschriftlich auf der öffentl. Bibliothek zu Dresden.

italienische Sachen mit dem Corellischen, seinen Bach jedoch noch mit dem alten deutschen Bogen spielte. Ich halte ihn aber der vielen Komplikationen wegen, die er zweifellos zur Folge gehabt hätte, praktisch für ganz ausgeschlossen. Vielmehr bin ich der Meinung, daß nicht nur Pisendel, sondern auch Walther und Westhoff, welch letzterer ja „anno 1681 mit gnädigster Erlaubniß eine Reise nach Italien that"[1]) und dort den Bügelbogen Bassanis kennengelernt haben wird, ihre eigenen Arbeiten schon mit einem solchen spielten, und zwar in ganz ähnlicher Weise wie sie hinsichtlich der Mehrgriffigkeit David in seiner Bachausgabe erstmalig angedeutet hat. Denn wenn auch zugestanden werden muß, daß sich polyphone Stellen, was das Aushalten von Harmonien anlangt, mit einem durch den Daumendruck zu regelnden Haarbezug notengetreuer ausführen lassen als mit einem durch die Schraube fixierten und dann zu jenem von Schering erwähnten orgelartigen Klang führen, so wird dieser doch eigentlich einzige Vorteil andererseits durch so viele Nachteile erkauft, daß eine Wiedereinführung des altdeutschen oder lullyanischen Bogens — und wäre es auch nur für die Wiedergabe der Bachschen Violinsoli — zu den ernstesten Bedenken Anlaß gäbe. Schließlich bestehen diese doch nicht bloß aus Tripel- und Quadrupelakkorden, sondern stellen, zumal die Chaconne, das Edur-Präludium und die Finalsätze der Sonaten, auch noch Anforderungen anderer Art an die Strichtechnik, zu deren befriedigender Ausführung der beste Tourte, Peccatte, Dodd, Süß oder Knopf gerade gut genug ist[2]). Scherings Vorstoß

---

[1]) Nach Walthers Lexikon (1732).

[2]) Anmerkung des Herausgebers. Dieser Ansicht des geschätzten Herrn Verfassers schließe ich mich — gegen die allzu optimistische Schweitzers — durchaus an und möchte betonen, daß ich die von mir vor nunmehr 17 Jahren aus der „Härpflein"-Theorie gezogenen Konsequenzen heute selbst nicht mehr in vollem Umfange anerkenne. Ganz geklärt scheint mir indessen die Frage nach der Bogentechnik zur Zeit Bachs noch immer nicht. Muffat und Majer werden als Kronzeugen niemals übersehen werden können. Der bei Wasielewski (4. Aufl., S. 5) nach Fétis abgebildete Bogen Corellis (ca. 1700) ist eine Fälschung, von deren Dreistigkeit man sich auf Grund der beiden vortrefflichen großen Kupfer in Albinonis

zugunsten des alten Bogens dürfte demnach soweit als gescheitert anzusehen sein, daß wir uns nun getrost Albert Schweitzer zuwenden können, der, in Anlehnung an Schering, auf S. 362ff. seines „J. S. Bach“ zur stilgerechten Wiedergabe der unbegleiteten Geigenkompositionen unseres Meisters neben dem Härpfleinbogen auch noch für die Wiedereinführung des flachen Steges von Ole Bull eintritt, den er den „letzten Vertreter des Akkordspiels auf der Violine“ nennt. Dieses Eintreten für einen von allen ernsthaften Künstlern stets aufs heftigste befehdeten und verurteilten Apparat gibt sich um so verwunderlicher, als auch Schweitzer dessen Schattenseiten keineswegs verkennt. Er meint zwar: „Der flache Steg stört viel weniger als man vermuten würde, da man bei Bach nicht in den hohen Lagen zu spielen hat, wo die Saite durch das Greifen so tief niedergedrückt wird, daß die Gefahr der gleichzeitigen Berührung zweier Saiten durch den Bogen eintritt. Auch Ole Bull gebrauchte, nach dem Bericht Spohrs, seine A- und D-Saite nur in der unteren Lage“. Andererseits jedoch führt er aus: „Selbst wenn man auf dem imitierten alten Bogen für die einstimmigen Passagen die Haare durch das Andrücken des Daumens so stark als möglich spannt, gelingt es nicht, den intensiven Ton des modern mechanisch angezogenen Bogens zu erzielen. Man erkauft also die Tonschönheit durch eine Einbuße an Tonstärke. Schon Ole Bull mußte sich immer wieder den Vorwurf machen lassen, daß er nur über einen ganz schwachen Ton verfüge. Es fragt sich, ob das moderne Publikum sich an diesen weichen Klang ge-

XII Concerti op. 5 (um 1715) und in Veracinis Sonate op. 1 (1721) überzeugen kann. Sowohl der Albinonibogen, der einen Schraubenknopf erkennen läßt, wie der von Veracini, der dieses Kennzeichens entbehrt, stimmen in der durchaus ruthenförmig geschweiften, stecknadelspitz zulaufenden und daher mit dem Haarbezug einen spitzen Winkel bildenden Stange überein. Nicht theoretische Überlegung, sondern nur praktische Versuche mit derart getreu nachgebauten Bögen werden entscheiden können, inwieweit sie für Bachs Violinsonaten in Frage kommen oder nicht, wobei aber m. E. von vornherein alle aus moderner Anschauung gewonnenen ästhetischen Urteile über Tonfälle, Stricharten und Handgelenkbeteiligung ausgeschaltet werden müßten.

wöhnen wird. In großen Konzertsälen wird man die Sonaten für Solovioline kaum auf die alte Art vertragen können, da der Ton nicht genug „tragen“ würde. In Kammermusikaufführungen hingegen dürfte sich die stilgerechte Wiedergabe ausgezeichnet bewähren. Wer die Chaconne aber einmal so gehört hat, kann sie anders nicht mehr ertragen. Die Folge wird also sein, daß man die Stücke für Solovioline von den Programmen der großen Konzerte streichen wird, um sie der Kammermusik wiederzugeben, der sie allein angehören“.

Soweit Albert Schweitzer, der uns mit seinen Ausführungen ein geradezu klassisches Beispiel liefert, wie sich zuweilen selbst der klügste Autor, begeistert von einer Idee, zu Forderungen versteigen kann, deren Erfüllung in diesem Falle nicht mehr und nicht weniger bedeuten würde als eine Zweiteilung der Geigerwelt in ausschließliche Bachspieler und solche, die den übrigen Teil der Violinliteratur zu übernehmen hätten. Denn wie ich vorhin schon den wohl theoretisch denkbaren Kompromiß, daß Pisendel italienische Kompositionen mit dem welschen, die Bachschen und ihnen verwandte Werke dagegen mit dem altdeutschen Bogen gespielt, aus praktischen Erwägungen für ausgeschlossen hielt, so aus denselben Erwägungen die Verwirklichung der Schweitzerschen Vorschläge erst recht. Sagt er doch selber: „Natürlich ist die Spieltechnik bei der Verwendung des schlaff gespannten Bogens eine ganz andere, die springenden Stricharten kommen in Wegfall und man erkauft die Tonschönheit durch eine Einbuße an Tonstärke“. Jeder Solist hätte sich demnach in Zukunft nicht nur zwei Arten von Streichgeräten, sondern auch zwei ganz verschieden montierte und besaitete Violinen zu halten und sich darauf einzurichten, abwechslungsweise einen Winter speziell als Bachinterpret aufzutreten, den andern als Normalgeiger. Denn das wird selbst ein in geigerischen Dingen ganz unbewanderter Laie einsehen, daß der an einen gewölbten Steg gewöhnte Spieler nicht von heute auf morgen zu einem ganz flachen übergehen kann, oder umgekehrt. Vielmehr erforderte ein derartiger Wechsel unter allen Umständen jedesmal eine geraume Zeitspanne, während welcher des betreffenden Geigers ganzes

Augenmerk auf die Anpassung seiner Technik an die jeweils neuen Ton- und Streichgeräte gerichtet sein müßte; also eine jahraus, jahrein von Woche zu Woche oder von Monat zu Monat von vorne zu beginnende Sisyphusarbeit, wenn anders er vor sich und der Öffentlichkeit als wirklicher Künstler bestehen will. Einem Pianisten mag es ja ziemlich gleichgültig sein, ob er heute einen Bechstein, morgen einen Blüthner oder einen Erard unter den Fingern hat, immer vorausgesetzt, daß die betreffenden Instrumente an sich gut und in brauchbarem Zustande sind; ja, wenn er sehr gewandt ist, wird es ihm ebensowenig Schwierigkeiten bereiten, am selben Tag auch noch ein Pleyelsches Klavezin zu traktieren, wie einem tüchtigen Geiger etwa der Übergang von der Violine zur Bratsche. Denn es handelt sich hierbei für letzteren nicht um einen veränderten Mechanismus, sondern bloß um die körperliche Anpassung an verschiedene Größenverhältnisse: die Spieltechnik bleibt die gleiche.

Anders verhält es sich mit den Geigern und den Streichern überhaupt. Wollen sie, gleichgültig ob bei Kammermusikaufführungen in kleinem Kreise oder bei Veranstaltungen in großer Öffentlichkeit die ihnen gestellten Aufgaben in einwandfreier Weise lösen, so müssen sie zunächst mit den Eigenschaften ihres Klangapparats und Bogens aufs innigste vertraut sein. Diese Vertrautheit können sie aber nur erwerben, wenn sie tagaus, tagein auf einem Instrumente spielen, das seiner Eigenart entsprechend montiert ist, wie solches Spohr im dritten und vierten Abschnitt seiner Violinschule (1832) dargetan hat. Besteht doch der Wert einer Geige, abgesehen von den kunstgewerblichen Reizen ihres Baues und ihrer Erhaltung, wenn es sich um ein altes Exemplar handelt, hauptsächlich in der Ausgeglichenheit ihrer vier Saiten und deren zuverlässiger Ansprache. Denn wiese sie beispielsweise zur einen Hälfte gut klingende und leicht ansprechende, zur andern Hälfte jedoch gegenteilige Saiten auf, so würde das genau dieselben Übelstände ergeben wie wenn ein gemischtes Vokalquartett mit ungleichwertigen Stimmen besetzt wäre. Zu einem einheitlichen, geschlossenen Klang käme es dabei ebensowenig wie auf einer Geige mit einer strahlend hellen E- oder üppig sonoren

G-Saite zu einer befriedigenden Polyphonie, wenn die mittleren Korden von mangelhafter Qualität sind. Ole Bull hat es zwar verstanden, aus dieser Not nicht nur eine Tugend zu machen, sondern daraus auch noch Kapital zu schlagen, ihn jedoch als Kronzeugen für Bach anzurufen, von dem er meines Wissens niemals eine Note gespielt hat, geht doch wohl nicht an. Schweitzer übersah, daß der Norweger bei seinem flachen Steg zwar imstande war, Akkorde mit orgelmäßigem Klang hervorzubringen, wie er sich jedoch aus der Schlinge gezogen haben würde, wenn man ihn etwa vor die Aufgabe gestellt hätte, die Anfänge der drei Bachschen Fugen mit markiger Tongebung zu spielen, ohne dabei mit dem Bogen die jeweiligen Nachbarsaiten zu berühren — von der hmoll-Courante und den Doubles derselben Suite gar nicht zu reden —, das auszumalen, bleibt unserer Phantasie überlassen. Bei der durch Spohr und Joachim beglaubigten dünnen Bespannung seiner Violine, die auf der D- und A-Saite nur ein kraftloses piano ermöglichte, wäre der Versuch jedenfalls von ermüdender Einförmigkeit gewesen und hätte somit das charakteristische Wesen jener Stücke in keiner Weise zur Geltung gebracht. Ebenso unzutreffend ist es, den Skandinavier als den „letzten Vertreter des Akkordspiels auf der Violine" zu bezeichnen. Denn das was er in seinen gedruckten Arbeiten — es sind deren übrigens nur sehr wenige — an Tripel- und Quadrupelgriffen verlangt, ist, verglichen mit den Forderungen, die Paganini und Lipinski, Ernst und Joachim, Vieuxtemps und Winiawski in dieser Hinsicht zuweilen an den Ausführenden stellen, geradezu kindlich einfach zu nennen.

Vom flachen Steg hat also die Bachpflege der Zukunft, soweit die auf sich allein gestellte Violine dabei in Betracht kommt, ebensowenig Heil zu erwarten wie von dem schlaff gespannten Bogen mit seinem am Härpflein durch den Daumen zu regelnden Haarbezug. Nichtsdestoweniger haben wir alle Ursache, Schering und Schweitzer für das Aufwerfen des Problems dankbar zu sein. Führte es doch zum Nachdenken über manche Dinge, an denen man sonst achtlos vorübergegangen wäre, die aber musikalisch und geigentechnisch von-

gleicher Wichtigkeit sind, und wie Ursache und Wirkung in ständiger Wechselbeziehung zueinander stehen. Schließlich ist das Suchen nach Erkenntnis oft viel beglückender als die Wahrheit selbst, die, mit Lessing zu reden, ja doch nur Gott allein gehört!

In einigen Punkten dürfte aber eine Verständigung mit Schweitzer leicht herbeizuführen sein; so gleich mit seinem Vordersatz, daß „Bach in seinen Sonaten dem Instrument an sich nichts Unmögliches oder auch nur Unbefriedigendes zugemutet hat". Bis auf die Cdur-Fuge, die ich mit Spitta für ein ursprüngliches Orgelstück halte, bei dessen Übertragung auf die Geige es ohne einige Gewaltsamkeiten nicht abging, bin nämlich auch ich der Meinung, daß Bach dem Ausführenden bisweilen zwar recht harte Nüsse zu knacken gibt, ja ihn manchmal bis an die äußerste Grenze der Leistungsfähigkeit heranführt, sie aber trotzdem nirgends überschreitet. Freilich setzt er einen Mechanismus voraus, der sich nur höchst selten jenem Grade von Vollkommenheit nähern wird, bei dem man keinen irdischen Schlackenrest mehr zu spüren bekommt. In solch technischer Vollendung habe ich beispielsweise von August Wilhelmj die Chaconne spielen hören. Da er sie, bei tadelloser Intonation natürlich, aber ausschließlich auf satte Tongebung eingestellt hatte, wirkte sie bei seinem völligen Mangel an charakterisierenden und darstellerischen Fähigkeiten doch höchst langweilig. Es war eben nur eine geigerische Glanzleistung ersten Ranges. Damit verglichen mundete selbst das von Henri Wieniawski mit unsagbar steifer Bogenführung, aber rhythmischem Schwung exekutierte Edur-Präludium wie ein Glas prickelnden Champagners, während Sarasate wieder seinen Stolz darin suchte, dasselbe Stück in möglichst kurzer Zeit zu Tode zu hetzen. Wer jedoch das Glück hatte, die Chaconne, die hmoll-Bourrée und das Andante der amoll-Sonate von Joachim zu hören, da er neben seiner ihm bis zum Tode verbliebenen Interpretationskunst und einem Stilgefühl sondergleichen auch körperlich noch auf voller Manneshöhe stand, oder von Karl Klingler, wenn er seinen guten Tag hat, das Adagio und die Fuge der Cdur-

Sonate, und davon nicht befriedigt war, dem ist freilich ebensowenig zu helfen wie einem Blinden, der nicht sehen oder einem Tauben, der nicht hören will.

Einen weiteren Verständigungspunkt mit Schweitzer erblicke ich in seinem Eintreten dafür, daß „man die Stücke für Solovioline von den Programmen der großen Konzerte streiche, um sie der Kammermusik wiederzugeben, der allein sie angehören". Freilich komme ich nicht sowohl wegen der mehr oder minderen Tragfähigkeit des Geigentons in verschieden großen Konzertsälen zu dieser Forderung, als vielmehr aus stilistischen Gründen: Sonaten und Partiten, zumal in der von Bach beliebten Aufmachung, gehören eben ihrem ganzen Wesen nach zur Gattung Kammermusik und machen etwa zwischen zwei Streichquartetten oder zwei Klaviertrios entschieden weit bessere Figur als zwischen Kompositionen für großes Orchester. Denn was die Tragfähigkeit des Violinklanges als solche betrifft, so hat es damit eine ganz besondere Bewandnis. Ich habe nämlich die Erfahrung gemacht, daß ein von seiner Aufgabe erfüllter Geiger hinsichtlich der Dynamik seines Tones im Grunde gar keinen Unterschied macht, er mag in einem kleinen oder in einem großen Raume spielen. Kommt es aber zu gewaltigen Steigerungen, wie beispielsweise in der Chaconne oder in den Fugen, so wird ihn sein Temperament, vorausgesetzt, daß er welches besitzt, auf alle Fälle zur äußersten Tonentfaltung hinreißen, deren sein Instrument überhaupt fähig ist, ganz gleichgültig, ob er in seinem Musikzimmer eine kleine Gemeinde um oder im großen Konzertsaal eine tausendköpfige Menge vor sich hat. Das ist, wie gesagt, Temperamentssache, zugleich aber auch ein Zeichen vollblütigen Künstlertums. Denn bildete die Tragfähigkeit des Klanges einen so wesentlichen Faktor beim Spiel in der Öffentlichkeit, wie von mancher Seite angenommen wird, so bedeutete eigentlich jede eingelegte Kadenz eine Art von künstlerischem Selbstmord, da ja der Ton einer Sologeige hinsichtlich seines Volumens dabei immerfort in einen ganz aussichtslosen Wettbewerb mit den vom Orchester ausgehenden Klangmassen zu treten hätte. In Wahrheit verhält es sich jedoch genau umgekehrt: hat der be-

treffende Solist ein an sich tragfähiges Instrument und versteht er sich auf dessen Behandlung, so übt nicht nur die im Wesen des Konzerts beruhende Abwechslung von Tutti und Solo, also Gegenüberstellung verschieden gearteter Klangkomplexe bzw. Toncharaktere, ihre eigenartigen Reize aus, sondern selbst das zarteste Pianissimo ist auch im größten Konzertsaal, wenn anders er eine gute Akustik hat, noch aufs deutlichste wahrzunehmen. Nur auf Grund dieser Tatsache konnte Spohr es wagen, am 27. September 1816 seine „Gesangsscene" in der Mailänder Skala, einem der geräumigsten Theater des Kontinents, aber von geradezu idealer Akustik, erfolgreich aus der Taufe zu heben, und Sarasate in einem noch viel größeren Lokale — der Londoner Albert Hall — zu wiederholten Malen ein so zartes Stück wie das von ihm für die Geige arrangierte Esdur-Nokturne von Chopin auf seiner Stradivari amatisée zu wirksamer Geltung zu bringen.

An und für sich wäre also der schwindsüchtige Ton einer mit dünnen Saiten über einem flachen Steg bezogenen Violine noch kein Hindernis, daß Bachsche Geigensoli auch in großen Räumen — die Sonaten mit den Fugen ob ihres ernsten Charakters am passendsten in der Kirche[1]) — gespielt würden; was dagegen spricht, sind die vorhin geäußerten Erwägungen. Diese aber führen, da Tanzsuiten auf keinen Fall ins Gotteshaus gehören und wir ein rechtschaffenes Musizieren in der Familie oder im Freundeskreise kaum noch dem Namen nach kennen, ganz von selbst auf den Kammermusiksaal. Zum Teil freilich auch deshalb, weil die in Rede stehenden Kompositionen ihrer geistigen und technischen Schwierigkeiten wegen nur von Berufskünstlern in befriedigender Weise ausgeführt werden können. Die Feststellung dieser Tatsache bedeutet für die Liebhaber weder eine Zurücksetzung noch eine Kränkung; denn wie

[1]) Berichtet doch Fürstenau im 1. Band seiner „Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden" auf S. 184: Bemerkenswert ist, daß auch am sächsischen Hofe schon zu jener Zeit die italienische Sitte eingeführt war, dem Gottesdienste Instrumental-Solovorträge einzuverleiben. So spielte am Neujahrstage 1674 bei der Vesper „„der neu angenommene Violist Joh. Jacob Walther eine Symphonie auf der Violine"".

alle Zusammenschlüsse geistiger Art zu ihrer Auswirkung nicht nur der Prediger, sondern auch der Zuhörer bedürfen, an die sie sich wenden, so die Bach-Gemeinden erst recht. Diese aber sollten mit allem Nachdruck dafür eintreten, daß die Werke »a Violino solo senza Basso accompagnato« ihres Namensheiligen in Zukunft nicht mehr auf den Programmen großer Chor- und Orchesteraufführungen ständen, sondern daß man sie, in nochmals betonter Übereinstimmung mit Schweitzer, „der Kammermusik wiedergäbe, der allein sie angehören".

Die Behandlung der Frage in den Bachschen Kantaten.

Ein Beitrag zur Figurenlehre bei J. S. Bach.

Von Dr. Paul Mies (Cöln).

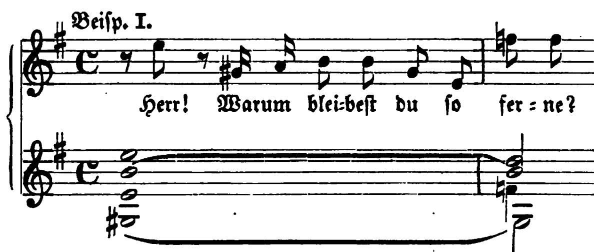
Jedem, der sich mit dem Studium der musikalischen Ausdrucksformen beschäftigt, wird die gleichmäßige Behandlung gewisser poetischer Figuren auffallen. Ich beschränke mich im folgenden auf die Untersuchung der poetischen Figur der Frage in den Rezitativen J. S. Bachs. Eine Zusammenstellung aller in den Rezitativen der Kirchen- und weltlichen Kantaten vorkommenden Fragen ergab eine geringe Anzahl charakteristischer musikalischer Schemata. Dabei sind kurze Fragen, die nur aus einem Fragewort bestehen — warum? wie? — von der Untersuchung ausgeschlossen worden; ihre Behandlung ist mehr den Ausrufen entsprechend, zu denen sie auch ihrem Affekt nach meist gehören. Von den übrigbleibenden Fragen (etwa 160) schieden dann noch diejenigen aus, die in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft nicht beziffert oder mit Begleitinstrumenten versehen sind. Die Anzahl der zu behandelnden (etwa 110) ist aber groß genug, um Schlüsse daraus ziehen zu können.

Da die kurzen Fragen ausgeschlossen sind, so machen sich die zu untersuchenden Fragen meist durch eine deutliche Kadenz im Rezitativ bemerkbar. Wie die Phonetik[1]) erwarten läßt, ist

---

[1]) Jespersen, Lehrbuch der Phonetik II, S. 232 ff.

die **Melodiebewegung** am Schluß der Frage[1]) im wesentlichen aufsteigend (in dreiviertel der Fälle). Betrachtet man bei den aufsteigenden das Verhältnis des Schlußtons der Melodie zum Schlußakkord, so zeigt sich, daß in zweidrittel der Beispiele Schlußton die Quinte der Tonika des Schlußakkords ist, die Terz kommt seltener, am seltensten die Prime vor; andere Töne nur in den wenigen Fällen, wo die Frage nicht mit einer Kadenz abschließt. Der Schluß auf die Quinte, besonders aufsteigend erreicht, ist unvollkommener, weniger abschließend wie einer auf der Terz oder Prime. Die Übereinstimmung der musikalischen Wirkung eines derartigen Schlusses mit der Spannungswirkung der Frage ist deutlich. Eine Frage, die auf einen verminderten Septakkord schließt, führe ich aus Kantate 81, „Jesus schläft", an als Ausnahme; diese wird durch die Aufeinanderfolge mehrerer Fragen in kurzen Abständen motiviert.



Bei den abwärtsschließenden Fragen ist die Anzahl der Quintschlüsse geringer, hier nehmen Terz und Prime den meisten Raum ein.

Bei der Betrachtung der **Harmonie** zeigt sich, ähnlich wie bei der Melodie, daß die musikalische Charakterisierung der Frage sich erst an ihrem Ende, der Kadenz, zeigt. Unter den Fragekadenzen kann man zwei Klassen unterscheiden, die sich in bezug auf ihre Häufigkeit ungefähr gleich verhalten:

[1]) Eine Zurückziehung der aufsteigenden Melodiebewegung auf das Fragewort oder ein anderes Wort — eine musikalische Frageverkürzung —, die der Sprachmelodie der W-Frage entspricht, existiert bei Bach nicht. Im gregorianischen Gesang z. B. ist sie vorhanden; siehe P. **Mies**, Über einige spezielle Ausdrucksformen im gregorianischen Choral. Gregoriusblatt 1920, Nr. 5, 6.

1. Schlüsse, die vor dem Schlußdreiklang einen Dominantwert haben. In Riemannscher Bezeichnung entsprechen ihnen Formeln wie $D\,T$, $D^0\,T$, $D_7\,T$, $D^{9>}\,T$, $\not{D}_7\,T$ und ähnliche. Auch einige sofort weitergehende Kadenzen gehören hierher, wie in Kantate 187 „Es wartet alles“:

Beisp. II.

nach sol-cher Eh-re stre-ben?

D $T_7\,[=D_7]$

Im übrigen auch ein Beispiel mit gehäuften Fragen.

2. Schlüsse, die in der Dominante schließen und vorher einen Subdominantwert haben, also phrygische Schlüsse mit den Formeln $^0S\ ^+D$ und $S^{VII}\ ^+D$.

Die erste Klasse hat mehr Formen wie die zweite, die einzelnen Formen der zweiten kommen also wesentlich häufiger vor.

Betrachten wir Melodie und Harmonie gemeinsam, so zeigt sich, daß die absteigenden Melodien im wesentlichen die erste Kadenzform haben. Alle diese Verhältnisse macht folgende Tabelle deutlich.

Schlußkadenz	Aufsteigende Melodie zur			Absteigende Melodie zur		
	Prime	Terz	Quinte	Prime	Terz	Quinte
Über einen Dominantwert	5	13	12	10	9	2
Über einen Subdominantwert	4	2	33	1		1
Unregelmäßig und nicht kadenzierende Fragen		11			6	

Das Überwiegen der phrygischen Schlußkadenzen mit zur Quint des Schlußakkords aufsteigender Melodie ist überraschend. Einige typische Beispiele sind:

Kantate Nr. 24 „Ein ungefärbt Gemüte".

Beisp. IIIa.

Wie könnt es är - ger sein?

^{0}T ^{0}S ^{+}D

Kantate Nr. 32 „Liebster Jesu".

Beisp. IIIb.

Was ist's, was ist's, daß du mich ge - su - chet?

D ^{0}T ^{0}S ^{+}D

Kantate Nr. 102 „Herr, deine Augen sehen".

Beisp. IIIc.

wenn der ver - kehr - te Will' sich ihm zu - wi - der le - get?

^{0}T $^{0}S^{VII}$ ^{+}D

Beispiel IIIc zeigt im Vergleich mit IIIb, daß auch hier der Melodieschluß zur Quint aufsteigt; eine derartige Melodieführung ist im übrigen sehr selten bei einer Frage.

Das Überwiegen der aufsteigenden phrygischen Kadenz zeigt sich noch besonders, wenn man die Rezitative betrachtet, in denen mehrere Fragen kurz aufeinanderfolgen. Eine mehrfache Wiederholung der gleichen Kadenzformel würde dann stören. Man bemerkt, daß dann fast immer eine der Fragekadenzen den aufsteigenden phrygischen Schluß hat. Kommt also eine Frage einzeln vor, so ist das Vorherrschen der Kadenzen zweiter Art noch stärker. Als festgestellt können wir demnach ansehen:

1. Bei der Vertonung der Frage erhält die Melodie einen Aufstieg am Satzende;
2. unter den Kadenzen überwiegt die phrygische;
3. am häufigsten tritt die phrygische Kadenz ($^0S\ ^+D$ oder $S^{VII}\ ^+D$) auf, verbunden mit aufsteigender Melodiebewegung zur Quint des Schlußakkords. Dieses ist also die Hauptausdrucksform, die im Rezitativ Bachs der Frage entspricht.

Eine Anwendung dieser Erkenntnis ist z. B. möglich bei der Harmonisierung unbezifferter Rezitative; tatsächlich herrscht auch in den Klavierauszügen der unbezifferten Rezitative bei Peters und Breitkopf die dritte Charakterisierung vor, wahrscheinlich rein gefühlsmäßig und dem Basse folgend. Interessant sind dann einige Fälle, wo die Interpunktionszeichen in der Ausgabe der Bachgesellschaft und in Wustmanns[1]) Kantatentexten nicht übereinstimmen. In Kantate Nr. 16 heißt es bei Wustmann[2]) „und was muß unsre Brust noch jetzt für Lieb und Treu verspüren?" In Kantate Nr. 162 heißt es[3]) „wie ist das Fleisch zu solcher Ehre kommen, daß Gottes Sohn es hat auf ewig angenommen?" Beide Male hat die große Bachausgabe ein Ausrufungszeichen. Da aber beide Male in der Musik die charakteristische Ausdrucksform der Frage vorhanden ist, so ist das Fragezeichen wohl das ursprüngliche. Zu einer derartigen Schlußfolgerung berechtigt noch der Umstand, daß die aufsteigende phrygische Kadenz außerhalb der Frage nur selten ist. Darunter gibt es noch einige, die eben-

[1]) Wustmann, Joh. Seb. Bachs Kantatentexte, 1913.

[2]) S. 23.

[3]) S. 194.

sogut mit einem Fragezeichen geschrieben sein könnten; z. B. Kantate Nr. 29 „Wo ist ein solches Volk wie wir, dem Gott so nah und gnädig ist!“ statt „gnädig ist?“[1]). Man sieht auch hier, wie bei den kurzen Fragen, die Verwandtschaft zwischen Ausruf und Frage.

Vergleicht man diese in der Musikpraxis bei Bach festgestellten Ausdrucksformen mit der Lehre der gleichzeitigen Theoretiker und Ästhetiker, so ist von besonderem Interesse Marpurgs Unterricht vom Rezitativ in den „Kritischen Briefen über die Tonkunst“. Er sagt[2]): „der Ausdruck für die Frage wird in der rezitativischen Schreibart von der Harmonie der Quasischlüsse, und öfters auch der schwebenden Absätze entlehnt. Nichts als die Art der Melodie, welche beim Schluß der Frage mit steigenden Noten .... bezeichnet wird, unterscheidet die Frage von den andern Arten bloß grammatischer Absätze.“ Quasischlüsse sind unsere unvollkommenen und Halbschlüsse, schwebende Absätze haben nur melodiöse Bedeutung, entsprechen also keinen Kadenzen, kommen also für kurze Fragen in Betracht. Unter den von Marpurg angeführten Beispielen steht folgendes IV a voran:

Beisp. IV a. — b.

Ist das dein Kummer?

6 ♯ — 6♯ ♯

(^0S D) — ($S^{I<}$ oder $\not{D}^7_{5>}$ D)

Dann erst folgen Beispiele über einen Dominantwert und zwar zuerst mit der fallenden phrygischen Sekunde im Baß (IVb). Diese beiden mitgeteilten nennt Marpurg die vollkommensten für die weiche Tonart. Die erste ist aber gerade die für Bach charakteristische Frageform. Absteigende Fragen kennt Marpurg natürlich gar nicht. Es zeigt sich, daß Marpurg, wenn auch

---

1) S. 249.

2) F. W. Marpurg, Kritische Briefe über die Tonkunst, Bd. II, 1761, S. 366/67, und Beispiel 1/2.

manche seiner Lehren einen theoretischen Eindruck machen, doch in der Praxis wurzelt. Zugleich ist Scherings Vermutung[1]) auch hier bestätigt, daß sich bei Bach viele Beispiele für die Figurenlehre feststellen lassen.

Noch eine Beobachtung sei angeführt. Betrachtet man das Verwandtschaftsverhältnis des Schlußakkords eines Rezitativs mit der Tonika der folgenden Arie, so zeigt sich, daß in der Hälfte aller Fälle das Rezitativ zur Tonika der Arie moduliert[2]). In die andere Hälfte teilen sich die Verhältnisse *Tp T* und *D T* gleichmäßig, in geringerm Maße nehmen noch *Dp T* und *S T* daran teil. Schließt das Rezitativ mit einer Frage, so ist das Verhältnis der beiden Akkorde in mehr als der Hälfte (siehe die nachstehende Tabelle) der Fälle *D T* oder *Dp T*, also eine konstante Abweichung von der sonstigen Regel. Es ist eine neue Ausdrucksform für die Frage im Bachschen Rezitativ. Die Spannungswirkung zwischen Frage und Anwort ist der Spannungswirkung zwischen Dominant und Tonika adäquat. Das Verhältnis *D T* tritt außerdem noch häufiger auf bei Ausrufen oder Anführungen zu Ende des Rezitativs (letzteres häufig in den Passionen). Auch diese Ausdrucksform scheint allgemeiner gewesen zu sein. In Telemanns Kantate „Der Tag des Gerichts"[3]) hat man folgendes Verhältnis:

Telemann				Bach			
				Frage am Rezitativende			
Rez.-Ende	Arienanfang			Rez.-Ende	Arienanfang		
T oder ^0T	T oder ^0T	7	8	D	T oder ^0T	11	13
Tp	T	1		Dp	T	2	
D oder D_7	T oder ^0T	2	3	T oder ^0T	T oder ^0T	9	11
D	^0Tp	1		^0Tp	T	2	

1) A. Schering, Die Lehre von den musikalischen Figuren, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1908, S. 114.

2) Dazu gehören $T\ T$, $^0T\ T$, $^0T\ ^0T$, $T\ ^0T$, entsprechend bei allen obigen Formen.

3) Denkmäler Deutscher Tonkunst Bd. XXVIII (M. Schneider).

Von den letzten drei sind zwei Schlußfragen, und das dritte Rezitativ schließt mit den Worten „und jedet Zunge singet:“, leitet also eine Anführung ein. Telemann ist ein besonders lehrreiches Beispiel, da er sich in seinem Briefwechsel mit Graun[1]) über Ausdrucksformen ausgesprochen hat, in seinen Kompositionen also wohl beim Gebrauch derselben nicht immer rein gefühlsmäßig, sondern wohl auch verstandesmäßig vorging[2]).

Es ist nun von Interesse festzustellen, inwiefern die Behandlung der Frage bei J. S. Bach durch Stilelemente seiner Zeit beeinflußt worden ist. Zu dem Zweck ist eine Untersuchung der Behandlung der Fragefigur im 17. und 18. Jahrhundert, etwa von der Schöpfung der Oper ab, notwendig. Eine solche liegt im Manuskript fertig vor, ist aber zur Veröffentlichung an dieser Stelle zu umfangreich; ich hoffe, sie demnächst veröffentlichen zu können. Einige ihrer Ergebnisse will ich, um die Stellung Bachs näher zu kennzeichnen, kurz formulieren.

1. Unter „Frageformel“ verstehe ich eine harmonische oder melodische Bildung, die bei einem Komponisten bei einer Mehrheit der Fragen vorkommt, außerhalb fragender Redewendungen nur selten.

2. In der jungen italienischen Oper sind derartige Formeln nicht vorhanden, sie treten auf etwa seit der Venetianischen Oper[3]).

3. Bei manchen Komponisten, z. B. C. H. Graun, Händel, Steffani lassen sich mehrere Frageformeln feststellen. Die Isolierung der Frageformeln fällt zeitlich und wohl auch ursprünglich mit der Entwicklung der Figuren- und Affektenlehre zusammen.

4. Als typische Frageformel entwickelt sich immer mehr der zur Quint aufsteigende phrygische Schluß (bei Cavalli,

---

1) a. a. O. S. LXVI.

2) Nach Fertigstellung des Manuskripts finde ich einen Hinweis auf die Bedeutung der phrygischen Kadenz für die Frage bei Bach schon bei A. Schering, Bachs Textbehandlung, 1900, S. 32, mit Beispielen aus den Passionen.

3) Diese Ansicht wird sich nicht halten lassen; bereits die ersten Operntheoretiker, z. B. G. B. Doni, haben ihre besondere Meinung über die musikalische Frage. Der Herausgeber.

Cesti, Steffani, Händel, J. S. Bach u. a.). Er ist ein Stilelement, eine „Affektsprachformel" im Sinne Scherings[1]). Mit Gluck verschwindet er als Charakteristikum der Frage.

5. Die mehr oder weniger geschickte und einförmige Anwendung der Frageformel wechselt auch bei einzelnen Komponisten (z. B. bei Händel und Gluck).

In der soeben erwähnten Arbeit habe ich auch die Behandlung der Frage in den geschlossenen Formen untersucht. Die Vertonungsmöglichkeiten der Frage in Arien will ich hier noch an solchen J. S. Bachs erläutern. Von Bedeutung ist schon die Stellung der Frage im Text. Einmal kann sie einen ganzen Arienteil, oder doch ein selbständiges Stück eines solchen einnehmen; z. B. in Kantate Nr. 8 „Liebster Gott, wann werd ich sterben"[2]) die Arie

„Wann willst du dich, mein Geist, entsetzen,
Wenn deine letzte Stunde schlägt?"

wo die Frage erster Teil der da capo-Arie ist. Oder die Frage ist nur ein Stück eines Hauptteils der Arie, z. B. in Kantate Nr. 115 „Mache dich mein Geist bereit"[3]), deren erster Teil lautet:

„Ach, schläfrige Seele, wie? ruhest du noch?
„Ermuntre dich doch!"

Im ersteren Falle ist die Frage musikalisch häufiger charakterisiert als im zweiten. Das ist erklärlich, da dann die Frage textlich nicht so selbständig ist und daher musikalisch nicht so sehr betont wurde. Der Methoden zur Darstellung der Frage sind mehrere:

1. Aufsteigende Melodie.

2. Phrygischer Schluß.

Diese beiden entsprechen der Frageformel Bachs. Ihre Anwendung in den Arien ist nicht häufig. Ein Beispiel gibt Kantate Nr. 81 in der Arie „Jesus schläft, was soll ich hof-

[1]) Zeitschrift für Musikwissenschaft, Bd. I, S. 305.
[2]) Wustmann, a. a. O., S. 180.
[3]) Wustmann, a. a. O., S. 204.

fen?" beim Schluß der ersten Textphrase; die Wiederholungen des Textes schließen nachher oft abwärts.



Kantate Nr. 8 enthält in der Arie „Doch weichet, ihr tollen" einen seltsamen Terzschluß zur Bezeichnung der Frage.



Das Nachspiel endet auch in der Melodie auf dem Grundton.

3. Das Fragewort allein wird wiederholt mit vielfach steigender Tonhöhe, durch Pausen unterbrochen. Ein Beispiel gibt Kantate Nr. 115 in der Arie „Ach, schläfrige Seele":



Das findet sich bei Bach häufig; man kann von einer „rhetorischen" Fragedarstellung reden. Der Eingangschor der Matthäuspassion zeigt diese Form im größten Ausmaße.

4. Das wohl einzige Beispiel tonmalerischer Charakterisierung enthält Kantate Nr. 166 „Wo gehst du hin"?, deren erste Arie als Text nur diese vier Worte hat. Im Gesangspart wird im wesentlichen die dritte Darstellungsform gebraucht.



Das Instrumentalthema ist aber durch seine zögernde, aussetzende Rhythmik tatsächlich der zögernden, stockenden Frage sehr entsprechend[1]).

Wird dem Vorstehenden nach die Frage auch in den Arien häufiger charakterisiert, so fehlt doch eine feststehende Frageformel. Dasselbe Ergebnis zeigen auch Untersuchungen anderer Meister; man findet eine Fülle eigenartiger Charakterisierungen, aber keine dem Rezitativ entsprechende Frageformel.

---

1) L. Wolff, J. S. Bachs Kirchenkantaten, S. 193.

Die Besetzung Bachscher Chöre.

Von Arnold Schering (Halle a. S.).

In das Zeitalter Bachs fällt der Höhepunkt desjenigen Stils, den man als den konzertierenden zu bezeichnen pflegt. Wo immer es anging, selbst auf Orgel und Klavier, entwickelte man größere Formen aus dem Prinzip der Gegenüberstellung kontrastierender Klangkörper, gewöhnlich so, daß die thematischen Hauptgedanken als Tutti, dessen Abwandlungen als Soli betrachtet wurden.

Dies Prinzip hat seit den Altvenetianern nicht nur in der Instrumentalmusik, sondern auch in der Vokalmusik Geltung gehabt und führte hier von Anfang an zu einer Teilung der Sängerchöre in Ripienisten oder Capellisten (Ausführer der Tutti- oder Füllstimmen) und Konzertisten oder Favoritsänger (Ausführer der Solostimmen). Schon an anderer Stelle des Bachjahrbuchs[1]) ist einmal davon die Rede gewesen, daß diese Praxis die gesamte deutsche Chormusik des 17. Jahrhunderts beherrschte. Nicht nur findet sich auf den Titelumschlägen der Handschriften jedesmal bemerkt, wieviel konzertierende und wieviel Ripienstimmen das betreffende Stück erfordert, auch in den Partituren wird gelegentlich angemerkt, wo Soli und Tutti sich scheiden. Die Singstimmen selbst wurden in zwei Serien derart herausgeschrieben, daß die eine Serie nur die Capell-(Tutti-)stellen, die andere zugleich die Konzertat-(Solo-)stellen enthielt.

Auch in Leipzig war diese Praxis natürlich eingeführt, und es ist Zweck dieser Zeilen, mit Nachdruck einmal wieder darauf hinzuweisen, daß die heute allgemein übliche Art, Bachs Kantatenchöre durchweg in chorischer, noch dazu massig geformter Besetzung aufzuführen, dem Stile der Zeit nicht immer ent-

---

[1]) 9. Jahrgang 1912, S. 91 f.

spricht und der Sucht, um jeden Preis Monumentalität heraus-zuschlagen, eine Menge feiner und wohlbedachter Einzelzüge opfert.

Den Stolz jedes guten Schülerchors, also auch desjenigen der Thomana, bildete das Ensemble der „Concertisten“. Das waren die besten Sänger aus jeder Stimme, gewöhnlich vier, zuweilen auch, da der Sopran häufig geteilt wurde, fünf. Unter sie aufgenommen zu werden, bedeutete eine hohe Ehre. Sie waren von gewissen anstrengenden „Umgängen“ entbunden und erhielten — auch unter Bach noch — als Entschädigung für die damit verbundene Einbuße an Akzidentien alljährlich zu Neujahr 1 Rthlr. 18 gr.; „zur Schonung der Concertisten“, wie es in den Kirchenrechnungen heißt. Dieses Vorzugs bewußt, scheinen manche dieser jungen Künstler den Kopf recht hoch getragen zu haben. Wenn Sebastian Knüpfer, Bachs drittem Vorgänger, einmal vorgeworfen wurde, man sähe, daß drei oder vier Knaben über ihn das Regiment führten, so haben wir uns unter diesen Kecken sicherlich die Konzertisten vorzustellen. An ihrer Willigkeit und steten Stimmbereitschaft war dem Kantor in der Tat so viel gelegen, daß er ihnen gegenüber notgedrungen oft mehr Nachsicht üben mußte, als die Schuldisziplin sonst zuließ.

Bachs bekannter „Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music“ vom Jahre 1730 (Spitta, II, S. 74) führt aus:

„So nun die Chöre derer Kirchen Stücken recht, wie es sich gebühret, bestellt werden sollen, müßen die Vocalisten .. in 2erley Sorten eingetheilet werden, als: Concertisten und Ripienisten. Derer Concertisten sind ordinaire 4; auch wohl 5, 6, 7 biß 8; so mann nemlich per Choros musiciren will. Derer Ripienisten müßen wenigstens auch achte seyn, nemlich zu ieder Stimme zwey.“

Diesen Favoritsängern fiel zunächst die Ausführung der Solo- und Duettgesänge zu, deren Einstudierung dem Kantor manche Privatstunde gekostet haben mag. Aber auch inmitten der Chorsätze traten sie hervor, teils einzeln, teils im Rahmen eines Soloensembles. Und dies in einem Umfange, den weder die Niederschriften Bachs, noch die Neudrucke der Bachgesellschaft ahnen lassen.

Es gibt einzelne Fälle, in denen die Autographenvorlagen das Verhältnis von Solo und Tutti unzweideutig festlegen. So in der Kantate Nr. 110 „Unser Mund sei voll Lachens" (B.-G. 23, 265), zu der W. Rust im Vorwort bemerkt: „Von besonderer Wichtigkeit sind außerdem drei sehr schöne autographe Stimmen „in Ripieno" für Sopran, Alt und Tenor, denen zufolge der Hauptchor bald von der vollen, bald von der halben Zahl der vorhandenen Gesangskräfte gesungen werden soll." Dem entsprechen die Angaben im Neudruck der Partitur. Ein zweiter Fall begegnet bei der Kantate Nr. 24 „Ein ungefärbt Gemüte" (5, 127), wo gleichfalls das originale Stimmenmaterial Soli und Tutti anmerkt; ferner in Nr. 21 „Ich hatte viel Bekümmernis" (5, 3) bei den Sätzen „Was betrübst du dich" und „Lob und Ehre".

Sehr viel größer aber ist die Zahl der Fälle, wo solche direkten Hinweise fehlen und dennoch die „konzertierende" Vortragsweise zur Anwendung kommen muß. Handelt es sich um rezitativische Einschaltungen in den Chorsatz wie in Kantate Nr. 27 „Wer weiß, wie nahe" (5, 221 ff.) oder in Nr. 103 „Ihr werdet weinen und heulen" (23, 78), oder um Partien, die sich durch ihre ganze musikalische Haltung und auch der Idee nach als solistisch gemeint kennzeichnen, wie das „Friede sei mit euch" des Basses in Nr. 67 „Halt im Gedächtnis" (16, 236), so ist kein Zweifel möglich. Der Zwang, eine Entscheidung zu treffen, tritt erst dort ein, wo die Struktur der Musik nicht, wie in diesen Fällen, ohne weiteres den solistischen Charakter einer Stelle nahelegt.

Rust macht im Vorwort zum fünften Bande (S. XVIII) die Bemerkung, Bach habe öfters geliebt, die Fugen anfänglich von einzelnen, beim Eintreten der Instrumente aber von allen Stimmen singen zu lassen. Richtiger wäre umgekehrt zu sagen: Bach läßt oft in Fugen erst beim Eintreten der Chorstimmen die Instrumente einsetzen. In der Tat bildet die Mitwirkung der Instrumente ein untrügliches Kriterium in der Frage: chorische oder solistische Besetzung? Schweigt nämlich das Orchester und ist als Begleitung nur der Continuo tätig, oder erfährt zum mindesten der vorher und nachher tätige starke

Instrumentenapparat eine merkliche Reduktion (etwa auf bloße Violinenbegleitung), so hat nicht der Gesamtchor, sondern nur das Konzertistenensemble zu singen. Den Beweis dafür liefern ungezählte handschriftliche Partituren und Stimmen schon aus der Zeit vor Bach. Auch war es üblich, um dem Organisten die Registrierung zu erleichtern, den Orgelcontinuo an den betreffenden Einsatzstellen mit Abkürzungen wie cap., sol., conc., tutti zu versehen. Wenn die Handschriften Bachs in dieser Beziehung weniger eindeutig oder gar ganz schweigsam sind, so darf das nicht zur Annahme verleiten, diese Praxis hätte schließlich doch bei ihm keine prinzipielle Bedeutung mehr gehabt. Im Gegenteil, diese stand so fest, daß er keinen Grund hatte, bei der Niederschrift der Partituren an den betreffenden Stellen jedesmal Besetzungsbemerkungen zu machen. Es war Sache der Kopisten, nachdem alle vier Gesangstimmen zuerst vollständig für die Konzertisten herausgeschrieben waren, auch für die (verkürzten) Tuttistimmen der übrigen Sänger zu sorgen. Da diese Tutti- oder Ripienstimmen den Gesangsteil nicht in toto enthielten, also gleichsam unvollständig waren, mag man auf ihre Erhaltung weniger Gewicht gelegt haben als auf die andern mit der vollständigen Musik.

Es konnten aber die Tuttisänger zur Not auch aus den Konzertatstimmen singen, falls etwa die Zeit das Ausschreiben der andern nicht gestattete. Nur mußte ihnen dann ein Zeichen für den Einsatz gegeben sein, entweder im Winke des Dirigenten, was wohl die Regel war, oder fürs lesende Auge durch „tutti" oder eine andere Markierung, etwa ein L. In der Continuostimme des ersten Allegros zur Kantate Nr. 22 „Jesus nahm zu sich" (5, 75) findet sich in der Tat im 17. Takte dies Zeichen. Rust deutet es ganz richtig, wenn auch mit Vorbehalt, als Zeichen des Einsatzes fürs Tutti. Das Beispiel ist lehrreich und weist den Weg für viele andere. Denn obwohl dieses L hier nicht den Sänger, sondern vermutlich den Herausschreiber der Stimme oder den Dirigenten (!) angeht, so zeigt es doch, — und vielleicht würde aufmerksame Durchsicht älterer Handschriften Ähnliches zutage fördern —, wie man sich unter Umständen zu helfen wußte. Der Satz (S. 73 des Bandes)

beginnt als vierstimmige Vokalfuge der Konzertisten; die Instrumente schweigen, nur die Orgel begleitet. Im 19. Takte setzt die Viola, im 21. die zweite Violine, im 23. die erste Violine und Oboe mit dem Thema ein: das Zeichen zum Einfallen der entsprechenden Chorstimmen, unter denen der Baß als erste bereits in Takt 17, eben beim Zeichen L, das Thema aufgenommen hatte.

Von den Chorsätzen der schon erwähnten Kantate Nr. 24 „Ein ungefärbt Gemüte“ liegen nur die vier Konzertatstimmen vor; im ersten Chore aber tragen sie an den Stellen der Choreinsätze den Hinweis „tutti“. Das gestattet zugleich einen Rückschluß auf die numerische Besetzung überhaupt. Denn wenn hier wie anderswo diese Stimmen den Ripiensängern mit galten, so konnten es solcher höchstens zwei sein: der eine blickte rechts, der andere links vom Konzertisten mit ins Notenblatt, und so wären diese Tutti von nicht mehr als drei Sängern in jeder Stimme ausgeführt worden.

Daß es auf keinen Fall mehr gewesen sein können, ließe sich auch damit begründen, daß auf S. 139 unten, noch mehr auf S. 140 oben, wo Alt und Sopran noch solo singen, während Tenor und Baß bereits chorisch auftreten, die beiden ersten sonst überhaupt nicht gehört worden wären. Aufs neue wäre damit bestätigt, daß Bach bei gewöhnlichen Sonntagskantaten nicht mehr als vier Konzertisten und acht Ripienisten, im ganzen also 12 Sänger zur Verfügung hatte[1]).

[1]) Dem entsprach das kleine Orchester. Als Durchschnittsbesetzung bei Stücken ohne Trompeten und Pauken hat nach Bachs eigenem Zeugnis (Spitta II, 76) zu gelten:

Flöte I: einfach	Violine I: vierfach
Flöte II: „	Violine II: „
Oboe I: „	Viola: doppelt
Oboe II: „	Violoncello: doppelt
Fagott: „	Violone: einfach oder doppelt
	Orgel

Da die Ratsmusiker nebst Gesellen nur acht Mann stellen konnten, so waren (den Organisten nicht eingerechnet) jedesmal zehn Hilfskräfte (Alumnen, Studenten) erforderlich. Ganz große Musiken bedurften natürlich besonderer Dispositionen.

Überaus deutlich wird das Verfahren bei der Trauungskantate „Dem Gerechten muß das Licht“ (13, I), zu der die originalen, z. T. sogar autographen Ripienstimmen erhalten sind. Die Einsätze der Ripienisten entsprechen jedesmal den Einsätzen des Orchestertuttis, die Solisten singen zu schwacher Begleitung. Zugleich haben wir ein Beispiel, wie das Herstellen der Ripienstimmen geschah. Häufig setzen diese plötzlich und unvermittelt nur mit wenigen Zwischenrufen ein wie am Anfang, ohne den Wortsatz zu Ende zu bringen, an andern Stellen, wie bei der Fuge, geschieht die Führung konform mit den Konzertatstimmen. Auch unbedeutende Abweichungen beider kommen vor (vgl. S. 9, 1. Takt die Führung beider Soprane; S. 10, 1. Takt die Führung beider Soprane und Alte). Vermutlich war es den Kopisten anheimgestellt, in dringenden Fällen solche sich von selbst ergebenden Abweichungen beim Einsetzen oder Aufhören des Chors eigenmächtig niederzuschreiben. Denn wir wissen, daß die Kantoren zur Kopistenarbeit stets ihre besten Schüler heranzogen. Von besonderem Reize ist die Abwechselung von Solo- und Chorteilen im zweiten Chore (S. 46), dessen Beweiskraft in dieser Beziehung für alle Fälle ähnlicher Art als bindend gelten kann. So auch z. B. für den Schlußchor der Jagdkantate „Was mir behagt“ (29, 29), der in ähnlicher Weise konzertiert.

Ist der Blick für dieses vokale Teilungsprinzip einmal geschärft, so erkennt man es unschwer in vielen Bachschen Kantaten wieder, auch dort, wo die Handschriften keinen unmittelbaren Anhalt bieten. An einigen Beispielen sei das etwas weiter ausgeführt.

Nr. 6. „Bleib bei uns“ (1, 153).

Der erste Chor, der, wie im Programmbuch des Wiener Bachfestes (1914, S. 64) erläutert, als Chor der Jünger aufzufassen ist, wie sie dem Auferstandenen gegen Abend begegnen, gewinnt an Unmittelbarkeit, wenn (nach dem chorischen Anfang) die unbegleiteten Anrufe auf S. 155, 156, 157 Einzelstimmen übertragen werden; ebenso das Andante S. 158 bis 159; bei „denn es will“ beginnen mit dem Sopran allmählich die Choreintritte.

Nr. 7. „Christ unser Herr zum Jordan kam“ (1, 179).
Die Besetzung des ersten Chors kann, wenn nicht gar ganz solistisch, so doch nur ganz schwach gedacht werden, da zum Vokalquartett eine Solovioline (gelegentlich mit Oboen) konzertiert. Beim Eintreten des vollen Orchesters bei „es galt ein neues Leben“ möglicherweise Ripieni.

Nr. 8. „Es ist das Heil uns kommen her“ (1, 245).
Der Hauptchor ist hier gleichfalls schwach besetzt zu denken, da der Satz mitunter real 8 bis 9stimmig wird und an solchen Stellen sowohl die obligate Flöte wie die obligate Oboe d'amore deutlich gehört werden müssen.

Nr. 9. „Meine Seel erhebt den Herrn“ (1, 275).
Gegenüber den vorigen Kantaten darf infolge der Verstärkung der Gesangstimmen durch die Instrumente der Vokalkörper vollständig besetzt sein. Das gleiche gilt in Choralchören überall dort, wo der Cantus firmus durch eine Trompete (wie hier) oder ein Horn (wie in Nr. 95, 99, 115 und 116) verstärkt ist.

Nr. 23. „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ (5, 95).
Solistisch von S. 106 bis 107 oben; S. 108 oben bis 109 oben; S. 110 oben bis 111 oben (erste Zeile); S. 112 oben bis S. 112 unten; ähnlich weiterhin, so daß die Konzertform des Satzes auch klanglich zur Erscheinung kommt.

Nr. 25. „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe“ (5, 155).
Solistisch von S. 165 ab („und ist kein Friede“) bis S. 168, 1. Takt.

Nr. 45. „Es ist dir gesagt, Mensch“ (10, 153).
Solistisch bis S. 156, letzter Takt; S. 164 unten bis 165, letzter Takt. Chorische Besetzung ergäbe hier ein klangliches Mißverhältnis zur solistischen Flöten- und Oboenbegleitung.

Nr. 46. „Schauet doch und sehet“ (10, 189).
Solistisch bis S. 194, Takt 3 (Sopr.), 4 (Alt), 4 (Baß), 5 (Ten.); von S. 202 an; die Ripienstimmen setzen nacheinander mit dem Thema von S. 209, 3. Takt an ein, konform mit den neu hinzutretenden Instrumenten. Vgl. dazu das »qui tollis« der Hohen Messe, das gemäß der veränderten Instrumentation vollständig chorisch gedacht ist.

Nr. 47. „Wer sich selbst erhöhet“ (10, 241).
Solistisch bis S. 246, vorletzter Takt; S. 248 untere

Zeile, S. 249 obere Zeile; ebenso S. 253 unten bis S. 254 untere Zeile, Takt 2.

Nr. 65. „Sie werden aus Saba alle kommen“ (16, 135).
Solistisch zu deuten sind alle jene Partikel, die nicht vom Tuttiorchester begleitet werden; chorisch also wären S. 138, 1. Takt (3. Achtel) bis 2. Takt (2. Achtel); 3. Takt (4. Achtel) bis S. 139, 1. Takt (2. Achtel); Takt 3 (3. Achtel) bis S. 140 (2. Achtel) usw. S. 144, 1. Takt setzt der Gesamtchor wieder ein und hält bis zum Schlusse an.

Nr. 66. „Erfreut euch, ihr Herzen“ (16, 169).
Solistisch die Anrufe „Erfreut euch, ihr Herzen, entweichet, ihr Schmerzen“ auf S. 171 und 175; die Duettpartien S. 181 bis 186, 5. Takt, mit Ausnahme des Chorrufes auf S. 184 oben.

Nr. 67. „Halt im Gedächtnis Jesum Christ“ (16, 217).
Solistisch der große Zwischensatz S. 219 unten bis S. 221, 2. Takt. Allem Anschein nach ferner — außer den Baßsoli — die dreistimmigen Vokalsätze „Wohl uns“ der Chorarie, bei der wohl auch das Streichquartett ohne Ripieni spielte. Hätte Bach hier an Tuttibesetzung gedacht, so wäre unerklärlich, warum er den Vokalsatz dreistimmig gelassen, d. h. auf den Gesangsbaß verzichtet hätte (vgl. unten zu Kantate Nr. 110 und den ersten Chor von „Höchsterwünschtes Freudenfest“).

Gerade dieses Beispiel zeigt, welche feinen Wirkungen durch Ausschaltung des Chorklangs erreicht werden können. Der abschließende Choral gibt durch sein massives Tutti dem Ganzen einen um so kraftvolleren Ausklang.

Nr. 69. „Lobe den Herrn, meine Seele“ (16, 283).
Solistisch in diesem typischen Konzertsatz, den man mit Joh. Schelles „Lobe den Herrn, meine Seele“ (Denkm. deutscher Tonkunst, Bd. 58/59, S. 122) vergleichen möge, ist die vokale Einleitung bis S. 290, 3. Takt; weiterhin von S. 292, 2. Takt an bis S. 295, 1. Takt; S. 298 unten bis S. 301, 1. Takt.

Nr. 94. „Was frag ich nach der Welt“ (22, 97).
Die lieblichen Flötenritornelle im Choralchor sind klanglich nur bei schwacher Besetzung der Singstimme wirksam.

Nr. 96. „Herr Christ, der einig Gottes Sohn“ (22, 157).
Ähnlich wie in Nr. 94. Zwischen und zum(!) Vokal-

satze konzertieren Flauto piccolo und Violino piccolo. Das Ganze von fast kammermusikalischer Zartheit im Satze.

Nr. 97. „In allen meinen Taten“ (22, 187).
Bei größerer Chorbesetzung bedürfen Oboen und Violinen, da sie obligat auftreten, der Verstärkung.

Nr. 98. „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ (22, 233).
Die Besetzung kann nur schwach gedacht sein, denn Oboen, Taille (und wahrscheinlich Fagott) verstärken (!) die vier Singstimmen. Andernfalls hätte Bach die Blasinstrumente obligat geführt. Die konzertierenden Figuren der 1. Violine sind nur bei dünnem Chorklang wirksam.

Nr. 102. „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben“ (23, 85).
Solistisch S. 37 unten (Alt), S. 38/39 (Sopr.), S. 41 oben bis S. 42, 4. Takt. Die Fuge von S. 44 unten an sofort chorisch, bis zum Schluß.

Nr. 105. „Herr, gehe nicht ins Gericht“ (23, 119).
Solistisch von S. 119 bis 120 unten; ferner der Fugenbeginn S. 124 bis S. 126 oben, letzter Takt, wo die Einsätze konform denen der Instrumente erfolgen.

Nr. 106. „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ (23, 149).
Solistisch (mit unvergleichlicher Wirkung) S. 151, Takt 1 bis 3 (1. Viertel); ferner außer den Tenorsoli S. 155 ff. der ganze Andante überschriebene Satz „Es ist der alte Bund“, dem eine chorische Besetzung infolge des dumpfen Klanges der vielen tiefen Männerstimmen und des Mangels jeder ausgleichenden Instrumentalbegleitung große Rauheit und Schwerfälligkeit gibt. Gleichfalls dick und irdisch klingt in chorischer Besetzung das „Ja komm, Herr Jesu“, das einzig einer hellen Knabenstimme zufallen kann. — Solistisch beginnt ferner die Fuge „Durch Jesum Christum“ und verläuft so bis zum letzten Takt auf S. 176.

Nr. 109. „Ich glaube, lieber Herr“ (23, 283).
Es will scheinen, als sei der erste Satz dieser Kantate durchweg für Konzertatstimmen bestimmt. Zwar tritt auf Augenblicke das Tuttiorchester zum Vokalquartett, aber die ungemein vorsichtige Führung seiner Stimmen, die auffällige „durchbrochene“ Arbeit des Ganzen und die charakteristischen Vortragszeichen in den Instrumenten machen solistische Besetzung wahrscheinlich. Der Fall, daß Bach aus irgendwelchen Gründen eines Sonntags

außer den vier Konzertisten nur ungeübte Sänger („so nichts in Musicis praestiren") zur Verfügung hatte, oder daß keine Zeit mehr gewesen war, diesen letzteren den Chorsatz genügend einzuprägen, mag immerhin gelegentlich eingetreten sein und ihn veranlaßt haben, nicht nur reine Solokantaten, sondern auch solche zu schreiben, in denen neben den Konzertisten, als Hauptträgern der Leistung, die Ripienisten nur mit ganz leichten Aufgaben bedacht waren. So haben diese z. B. in den Quartettkantaten „Sie werden euch in den Bann tun" (II) und „Barmherziges Herze" nur im Schlußchoral mitzuwirken. Vielleicht gehörte vorliegende Kantate zu dieser Gruppe. Der abschließende Choralchor hält sich trotz glänzenden Instrumentalgewandes im vokalen Teile in so bescheidenen Grenzen, daß ihn selbst Ungeübte nahezu vom Blatt hätten singen können. Ähnlich der chorale Eingangssatz von Nr. 113 „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut" (24, 51).

Nr. 110. „Unser Mund sei voll Lachens" (23, 265).
Da, wie schon erwähnt, zu dieser Kantate autographe Ripienstimmen vorliegen, läßt sich das Konzertprinzip an ihr deutlich aufweisen: Überall, wo das Gesamtorchester tätig ist, singt der Chor (Coro pleno), überall, wo Beschränkung des Begleitapparats stattfindet, das Solistentrio (senza Ripieni). Dem Falle, daß der Konzertatbaß für ein besonderes Solo (S. 291 ff.) aufgespart wird, begegneten wir schon oben bei Kantate Nr. 67.

Nr. 119. „Preise, Jerusalem, den Herrn" (24, 195).
Solistisch gemeint sind hier wohl die nur vom Continuo begleiteten Takte auf S. 206 und 210.

Nr. 181. „Leichtgesinnte Flattergeister" (37, 8).
Die solistischen Episoden im Chore „Laß, Höchster" sind leicht zu erkennen.

Nr. 182. „Himmelskönig, sei willkommen" (37, 23).
Einsätze des Chors erst von S. 25, letzter Takt an, konform den Instrumenten. Solistisches auch im Mittelsatze S. 29 ff. Im Schlußchor beginnen die Ripieni erst S. 53, letzter Takt (Sopr.), S. 54, 3. Takt (übrige Stimmen); in der Folge alles leicht zu scheiden.

Nr. 184. „Erwünschtes Freudenlicht" (37, 77).
Der ganze Mittelteil nach der Fermate ist natürlich solistisch auszuführen.

In den Chören der beiden Passionen Bachs tritt das Konzertprinzip in dieser Weise nicht auf: die Konzertisten waren außerhalb reichlich genug beschäftigt. Im Weihnachtsoratorium bringen nur die Eröffnungschöre zum 3. und 5. Teil leicht erkenntliche Konzertatpartien. Dagegen hat die Hohe Messe (Bd. 6) einige klassische Stellen. Zunächst den continuobegleiteten Anfang der »Cum sancto spiritu«-Fuge; wird er nach Art vieler ähnlicher Stellen in den Kantaten vom Soloquintett ausgeführt, so ergibt sich über den Choreinsatz des »Amen« hinweg bis zur Wiederholung der Fuge durch den Gesamtchor eine elementare Steigerung. Weitere Stellen solistischer Natur stehen im »Et resurrexit«, nämlich die resurrexit-Anläufe auf S. 192, die Takte »et ascendit« usw. auf S. 200 bis 201, die Baßpartie S. 204 bis 207 und die dem früheren resurrexit entsprechenden Anläufe auf »cujus regni« S. 208 bis 209. Im „Magnificat“ (11, 3) wären gleich im ersten Chore die paarigen Magnificatanrufungen solistisch zu deuten: S. 9, 2. bis 4. Takt (1. Achtel), S. 10, 1. bis 2. Takt (vorletztes Achtel), ebenso S. 12, 15 bis 16 (2. Takt); dann chorisch weiter. Im „Gloria“ (S. 59) hätten die dreimaligen Triolenanläufe (Triller! Tasto solo der Orgel!) den Konzertisten zuzufallen. Die Forte-Einsätze des Chors jedesmal im 4. Takt auf „Gloria“.

Es ist sehr merkwürdig, daß die Bachpflege der letzten Jahrzehnte, die in so erheblichem Maße von der Musikwissenschaft befruchtet wurde, das einst so wichtige vokale Konzertprinzip nicht beachtet und unterlassen hat, im Gefolge vieler anderer ersprießlicher Neuerungen auch die Einrichtung der Konzertisten und Ripienisten wieder zu erwecken. Sie gehört indessen ebenso zum musikalischen Barock wie die Kunstform der Fuge oder die alte Suite, und die Absicht, die ihr zugrunde liegt, ist die, durch überraschende, sinnfällige Klangabstufung die an und für sich schon mächtigen Wirkungen des Zeitstils durch eine neue, sinnbetörende zu vermehren. In Wirklichkeit ist die Gegenüberstellung von Solo und Tutti in Chören niemals vergessen gewesen. Messen- und Motettenkomponisten der spätklassischen und romantischen Jahrzehnte bis heute flochten in ihre Chorsätze gern ebenso Soli ein wie Bach und konser-

vierten damit ein Stück Barock. Wie nun niemand wagen wird, die Soli im Kyrie oder Christe der Beethovenschen Missa solemnis chorisch ausführen zu lassen, so wenig geht es an, Bach um ähnliche überaus sinnvolle Absichten nur deshalb zu bringen, weil sie in den Handschriften nicht mit Umständlichkeit als solche gekennzeichnet sind. Es handelt sich keineswegs immer nur um sog. „äußerliche" Wirkungen, deren Abwesenheit zur Not zu verschmerzen wäre. Spitta (II, 271) beurteilt z. B. die Anlage des Choralchors zu Nr. 93 „Wer nur den lieben Gott läßt walten" (22, 69) mit geteilter Empfindung. Jeder der den Cantus firmus tragenden Choralzeilen geht nämlich außer einem instrumentalen Zwischenspiel ein kleines, mehr oder weniger lebhaft figurierendes Sätzchen für zwei oder vier Singstimmen voran. Werden diese chorisch besetzt, so ergibt sich ein gewisses Mißverhältnis zwischen diesen Vordersätzchen und den folgenden Choralzeilen; denn man fragt sich vergebens, warum derselbe Chor, der den Choral vorträgt, sich vorher jedesmal durch weitschweifige Imitationen dazu gleichsam vorbereiten muß. Die Einführung eines Solistenquartetts klärt die Lage, denn nun scheinen sich zwei Gruppen gegenüberzustehen, von denen die eine ihre Subjektivität betont, die andere die Objektivität des Chorals hervorhebt. Im übrigen hat Bach gerade seine späteren großen Choralfantasien fast alle für vollen Chor gedacht (vgl. etwa Bd. 26 der B.-G.).

Ob freilich bei der numerischen Stärke unserer großen, Bach aufführenden Gesangvereine der Gegensatz von Konzertistenquartett und Ripienchor nicht zu einem klanglichen Mißverhältnis führt, wäre von der Praxis zu entscheiden. Auch bei Concerti grossi, den unmittelbaren Seitenstücken dieser vokalen Kantatensätze, bedarf es bekanntlich eines sorgfältigen klanglichen Ausbalancierens von Concertino und Tuttikörper. Wollten wir streng gegen uns sein, dann müßte die Forderung erhoben werden, in Fällen, wo eine Kantate Konzertisten beschäftigt, entweder den Ripienchor in durchaus mäßiger Besetzung zu halten und auf Massenwirkung zu verzichten, oder dem Massenchor (Tutti) einen entsprechend schwächeren Chor (als Vertreter des Konzertistenensembles) gegenüberzustellen. Man kann das rich-

tige Klangverhältnis auf 3 : 1 ansetzen. Einer buchstäblichen Rückkehr zu Bachschen Verhältnissen das Wort zu reden, wäre natürlich sinnlos; nicht nur, weil unsere Kirchenräume heute infolge des Wegfalls unzähliger barocker Einbauten eine viel hellere Akustik haben als früher und daher den Chorklang erheblich „verdünnen", sondern weil jene Verhältnisse überhaupt nur aus der Not geboren waren. Immerhin könnte es der kirchlichen Bachpflege nur zum Heile gereichen, wenn der Ehrgeiz, mit möglichst großen Mitteln zu arbeiten, abkäme und dafür ein Musizieren begänne, das sich dem feineren, kammermusikähnlichen der Zeit Bachs wieder mehr näherte.

Bach-Jahrbuch

1921

Bach-Jahrbuch

18. Jahrgang 1921

Im Auftrage der

Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben

von

Arnold Schering

(Halle a. S.)



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

Leipzig



Inhalt.

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Vereinsjahr 22, 2.

Predigt

gehalten von Herrn Geheimen Konsistorialrat
D. Julius Smend, Münster
im Festgottesdienst
in der St. Michaelis-Kirche zu Hamburg
am Sonntag, den 5. Juni 1921,
anläßlich des Neunten deutschen Bachfestes.

Psalm 126.

Gnade und Friede von Gott, unserem Vater, und unserm Herrn Jesu Christ sei mit uns Allen. Amen.

Liebe Gemeinde!

So oft haben wir hin und her in deutschen Landen Bachfest gefeiert, — harmlos fröhlich wie die Kinder, das ganze Herz voll Begeisterung für unsere großen Tonmeister (und namentlich für den einen), stolz auf unsere deutsche Kulturhöhe und die unerschöpflichen Reichtümer unseres geistigen und völkischen Besitzes.

Wie anders heute! „Wie liegt die Stadt so wüste!" — Mühselig und beladen, voll Gram und Scham, innerlich gebrochen und hoffnungslos sind wir in den Glanz dieser festlichen Tage hineingetreten und in die stille Feier dieser Stunde. Und ich soll es aussprechen, was uns alle im Innersten bewegt.

Laßt mich denn aufs erste sagen, was wir an dieser Stätte nicht suchen sollen. Wir begehren keine Ablenkung und keine Betäubung; wir wollen nicht vergessen, was uns draußen bei Tag und Nacht härmt und quält. Das wäre unserer nicht würdig, wäre sündhaft und schlecht! Fluch über den, der heute vergessen will und kann! — Wir wollen auch nicht in dem landläufigen Sinne des Wortes uns „trösten" lassen. Das Wort „Trost" hat für tief Leidende einen üblen Beigeschmack. Und die Religion des Kreuzes, zu der wir uns bekennen, ist keineswegs in erster Linie Trostreligion, sondern die Religion der Wahrheit und der Kraft und des Mutes! Des Mutes,

der Wahrheit ins Angesicht zu sehen und mit dem Ernste der Wirklichkeit ernst zu machen.

Was uns not tut, ist Befestigung im Glauben, im Gottesglauben. Den predigt uns dieser Raum, den verkündet uns der 126. Psalm, den ich euch nicht zu verlesen brauche; denn Matthias Weckmanns Töne haben ihn uns soeben vor die Seele gerufen in aller Schlichtheit, Sinnigkeit und Feierlichkeit. Und nur, was den Tönen zu geben versagt ist, die deutliche und unmittelbare Beziehung auf uns und unsere Geschicke, das bleibe dem Kanzelwort vorbehalten.

Vielen von uns ist es wohlbekannt, daß unser Psalm ursprünglich nicht von der Zukunft geredet hat, sondern von vergangenen Dingen. Demnach lautete die 1. Hälfte dieses Liedes von Hause aus so: „Als der Herr die Gefangenen Zions erlöste, da war uns wie den Träumenden; da war unser Mund voll Lachens, und unsere Zunge voll Rühmens. Da sagte man unter den Heiden: Der Herr hat Großes an ihnen getan! Der Herr hatte Großes an uns getan; des waren wir fröhlich.“ So steht unser Psalm, wie ein Gloria zum Kyrie, in deutlichem Gegensatz zu jenem 137., dem Rachepsalm, der mit den klagenden Worten anhebt: „An den Wassern Babels saßen wir und weinten, wenn wir an Zion gedachten,“ und der so glühend leidenschaftlich endet: „Du Verstörerin, Tochter Babel, wohl dem, der deine jungen Kinder nimmt und zerschmettert sie an dem Stein!“ Man sieht: aus tiefstem Weh wie aus höchster Freude können Liederquellen hervorbrechen, frische und heiße; denn das stürmisch bewegte Herz muß seiner Spannungen ledig werden, muß sich entladen. Aber um wieviel heller, reiner und göttlicher klingt doch das Lied, das aus tiefbeglückter Seele entspringt: „Unser Mund voll Lachens, und unsere Zunge voll Rühmens;“ „uns war wie den Träumenden;“ „der Herr hatte Großes an uns getan.“ Ja, es war ein wundergroßes Ding, es war wie ein Traum, als das aus der Gefangenschaft befreite Volk zum Berge Zion zurückkehrte, als „der Vogel sein Haus fand, wiederfand, und die Schwalbe ihr Nest.“

Doch wozu reden wir noch lange vom Volk des alten Bundes? Gott der Herr hat gleich Großes und Größeres

an unseren Vätern getan. Die gewaltige Geschichte unseres Vaterlandes ist mit nichten ein Klage- und Jammerlied. Sie ist ein Heldensang, von Anbeginn bis in diese unsere Tage hinein. Denkt nur, wie unsere Väter nach den Zeiten der Fremdherrschaft, vor 100 und mehr Jahren, ihrem Gott und Herrn gejauchzt haben.

„Der unserer Feinde Trotz zerblitzet und unsere Kraft uns schön erneut, und auf den Sternen waltend sitzet von Ewigkeit zu Ewigkeit!" Kindeskinder sollen noch davon singen und sagen, soweit die deutsche Zunge klingt.

Und nun zur jüngsten Vergangenheit. Wir alle sind ja doch Zeugen gewesen des Ruhmes und der Ehren, die deutsches Schwert und deutscher Geist in diesem letzten Völkerkriege errungen und behauptet haben wider eine Welt von Feinden. Nein, wir verzichten heute nicht darauf, schon um unserer Toten willen nicht, uns der Großtaten zu erinnern, die unser Volk im Vertrauen auf Gott vier Jahre hindurch hat vollbringen dürfen, und um deretwillen wir von blindwütigen Widersachern wie die Pest gefürchtet und gehaßt werden, selbst noch in unserer Ohnmacht. Was wir erlebt, kann uns kein Teufel rauben!

Was wir erlebt. Nun wohl, auch unser eigenstes persönliches Leben weiß von Befreiungen, Erlösungen, Beglückungen, die wir erfuhren und die wir nicht vergessen können, so lange noch ein Odem in uns ist. Es sind solche hier (des bin ich gewiß), die davon etwas zu sagen haben, ob sie es auch lieber in ihrem Herzen verschließen. Gerade nach schwerer Trübsal leuchtete ihnen Gottes Sonne, wie nie zuvor; mit bewegter Seele und mit nassen Augen bekennen sie es heute: „Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten. Sie gehen hin und weinen und tragen edlen Samen, und kommen mit Freuden und bringen ihre Garben!"

Wer das aber noch nicht erlebt zu haben meint oder es noch nicht über sich vermag, sich zu solchem Bekenntnis schon heute aufzuschwingen, der traue der Erfahrung unserer Väter, vorab unserer großen kirchlichen Tonmeister. Ihre Absicht ist doch nicht die gewesen, klingende, wuchtige, feierliche Worte der Schrift wahllos mit ihren Tönen zu vermählen. Ach nein,

weil sie in diesen Zeugnissen der Glaubenshelden ihres eigenen Herzens Stimme fanden und den klassischen Ausdruck ihrer eigensten Erfahrung, darum gerieten die Saiten auf der Harfe ihres Innern in Schwingung. Sie konnten nicht anders, — sie mußten solchen Psalm in ihre Tonsprache umsetzen und ihn mit neuen Zungen anstimmen. Und nun ist es zugleich ihr Leben, ihre Seele, die zu uns spricht (das Leben Matthias Weckmanns, die Seele unseres Joh. Brahms), die es allen mitfühlenden Herzen verkündet: „Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten. Sie gehen hin und weinen und tragen edlen Samen, und kommen mit Freuden und bringen ihre Garben!"

Und zu den Tonmeistern gesellen sich unsere Dichter, die Dichter unserer Kirche und unseres Volkes, nicht zuletzt die Sänger Hamburgs, in denen das Wort der Schrift zu neuem Leben erwachte: Philipp Nicolai und Johann Rist, Erdmann Neumeister und Matthias Claudius. Sie wollen uns daran erinnern, was für ein Kapitel freudiger Gotteserfahrungen gesammelt wurde von denen, die Gott über alle Dinge lieb hatten, und denen darum auch alle Dinge mußten zum Besten dienen, so gewiß alle Dinge ihr an Gott und Herrn zu Dienst und Willen stehen.

Die Geschichte der Religion ist die Geschichte der Frömmigkeit (nicht der Lehren oder der Formeln, der Bräuche oder der Verfassungsform); die Geschichte der Frömmigkeit aber ist die Geschichte des Liedes und des heiligen Liedes zumal. Wer heute in diese reinen Fluten frommer Erfahrung unserer Väter, in diesen Bach Gottes seine Seele eintaucht, der geht daraus hervor, gestärkt in dem kühnen Glauben: „Es soll uns doch gelingen, und wenn die Welt voll Teufel wär! Endlich, endlich muß das Licht aufgehen den Gerechten, und Freude allen frommen Herzen!"

Doch von bloßen Erinnerungen zu leben sind wir nicht imstande, auch wenn es sich um die wunderbarsten und heiligsten Begebenheiten der Vergangenheit handelte, um unseres Herrn Jesu Christi Leben und Wirken, Sterben und Verklärt werden. Wir begehren mehr, denn wir stehen mitten in der Gegenwart und ihren heillosen Wirren.

Wir fragen: Wo ist denn in unserer Zeit Gottes Reich und Christi Macht und die Frucht seiner Erlösung? Immer wieder drückt uns danieder das ganze Elend der Menschheit, der Christenheit, unseres armen, wehrlosen Volkes, unsers zertretenen und gequälten, national und moralisch verlumpten Vaterlandes. „Herr, wende unser Gefängnis", so rufen wir mit unserm Psalm, „wie Du die Wasserbäche herführest vom Mittaglande!"

Und die Antwort? Wir kehren uns doch wieder unwillkürlich dem Wortlaute unseres Liedes zu, den uns Dr. Luthers Bibel darbietet. Und zur Verheißung werden uns die Worte des Sängers: „Wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird, so wird uns sein wie den Träumenden; so wird unser Mund voll Lachens und unsere Zunge voll Rühmens sein!" Freunde, diesen Glauben für uns und alle Welt, vorab für das große Volk, dem wir angehören und dem wir alles verdanken, was uns groß und reich macht, — diesen Glauben wollen wir fest und hoch halten. Ihn sollt ihr Spielleute und Sänger uns heute ins Herz hinein spielen und singen. Ihr sollt es uns sagen: „Der alte Gott lebt noch; sein ist Reich, Kraft und Herrlichkeit!" Ja, sagt es uns, macht uns dessen neu gewiß (das ist euer priesterliches Amt!); laßt unser keinen ungestärkt von hinnen gehen!

In eure Hand, ihr Sänger und Musikanten, ist heute mehr denn je der Menschheit Würde gegeben, ja was uns mehr gilt: unseres Volkes Heil und Zukunft. In eure Hand! Denn nicht Wissenschaft und Technik, Forschergeist und Geschäftstüchtigkeit, so Ruhmwürdiges sie auch leisten mögen, werden uns innerlich aufhelfen, so lange die Herzen matt und die Gemüter voll Bitterkeit und Unmut, die Sinne verwirrt und die Seelen verirrt sind. Nein, echte Kunst, heilige Kunst, kraftvoll, mannhaft, heldenmütig wie die Tonwerke Bachs und seiner Mithelfer, — sie ist der rechte Freudenquell, das Stahlbad und der Gesundbrunnen für unser todkrankes Volk.

Diese Kunst, die Tonkunst vor allem, auch für unsere Kirche und damit fürs Volk neu zu erobern, der Kirche wiederzugeben, was ihr gehört, weil es aus ihr hervorgegangen, — das ist eben jetzt, und wird immer mehr, eine wesentliche Aufgabe für

alle, die noch an unseren Volke hangen. Und wir Prediger, die wir wissen, wie wenig unser armes Wort für sich allein vermag, wir grüßen heute die teure Bundesgenossin, die dem Worte zur Seite tritt, es zu beflügeln und ihm vorauseilt, ihm die Stätte zu bereiten, ihm die Menschenherzen, ihm die Volksseele neu zu öffnen.

Jüngst hörten wir in Süddeutschland von 1000 Sängern und Sängerinnen im Verein mit 400 auserlesenen Knabenkehlen die Kantaten Bachs „Wachet auf" und „Nun ist das Heil". 6000 Hörer waren zugegen, waren ergriffen und überwältigt. Eine Volkspredigt, die kein Menschenmund beschreiben, geschweige denn erreichen oder übertreffen kann. Wir erinnerten uns, was doch das Evangelium von Gottes Gnade in solcher Stunde vermag, wenn es in so viel Tausend Seelen (der Mitwirkenden wie der Empfangenden) eindringt, um von da aus seinen Adlerflug fortzusetzen bis an die Grenzen der deutschen Lande. Zukunftshoffnung schöpften wir, und unsere Herzen wurden stark und froh.

Freilich, für unseren Glauben liegt das Heil nicht eingeschlossen in der Diesseitigkeit. Wir ersehnen, heute mehr als je, eine Welt, in der Wahrheit und Gerechtigkeit, Licht und Friede walten. Daß eine solche Gottesherrschaft jemals auf dieser Erde völlig zu Stand und Wesen kommen werde, — den Traum haben uns die Erlebnisse dieser letzten Jahre wohl gründlich zunichte gemacht. Was folgt aber daraus? Für den Glauben dies: „Wir warten eines neuen Himmels und einer neuen Erde, darinnen Gerechtigkeit wohnt".

Und gerade hier wird der große Thomaskantor unser Helfer und Prophet, der fünfte Evangelist, wie Dr. Söderblom ihn kürzlich nannte. Er, der Klassiker des christlichen Heimwehs, der heißen Sehnsucht nach einem anderen, besseren, reineren Leben in jener oberen Welt, er will es uns in diesen festlichen Tagen tief ins Herz schreiben: „Wir haben hier keine bleibende Stadt, sondern die Zukünftige suchen wir!" Wenn einmal all unsere Ketten fallen, „wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird, dann wird uns sein wie den Träumenden; dann wird unser Mund voll Lachens und unsere Zunge voll Rühmens

sein". Was er und Seinesgleichen gehofft, ja erlebt und mit Tränen ausgesäet haben, das schafft uns ja heute schon eine Freudenernte. Und was für unvergängliche Frucht für Gottes ewige Scheunen daraus entsprossen ist und immer neu entsprießt, das wird noch einmal offenbar werden, wenn alles Irdische zerbricht und der große Morgen kommt, der kein Ende nehmen kann.

Wohl, auch solche Ewigkeitshoffnung, zu der wir uns in unseren besten Stunden in Kraft des Glaubens erheben, sie kann uns nicht unempfindlich machen gegen den Gram und Schmerz dieser Zeiten. Und vor allem unsere Jugend soll auch für diese Welt hoffen und glauben, soll neuen Aufstieg unseres Deutschlands sehen. Gerade diese deutsche Großstadt am Meer, mehr als einmal so schwer getroffen, so tief verwundet, sie soll heute zu uns reden von deutscher Kraft und deutschem Ernst, von dem unbeugsamen Willen eines stolzen Bürgertums, das sich nicht erdrücken noch erdrosseln läßt. Ja, wie an dieser geweihten Stätte aus Schutt und Rauch die Kirche zu St. Michaelis neuerstanden ist zu Würde und Schönheit, so wird auch unseres Vaterlandes Geschichte nicht enden im Sumpf der Verzweiflung und der Fäulnis, so wahr unser Herrgott noch Großes mit uns im Sinne hat um unserer lieben Väter willen. — Dann aber wird ein neues Lied erschallen, der Mund voll Lobes sein und die Zunge voll Rühmens. Alte und neue Tonmeister werden des befreiten Volkes Freude und Dank zum Himmel emportragen. Selig, wer den Tag erlebt!

Unseren besten Wohltätern aber bieten wir schon heute, mitten in der Finsternis, tausendfältigen innigen Dank. Dem Joh. Sebastian und all seinem Heer! Vielmehr dem treuen Gott, unserem Vater durch Jesum Christ, der solche Boten des Friedens und der Kraft zu uns gesandt Ihm wollen wir Treue halten bis ans Ende. Man soll von uns noch sagen, wenn dieser Zeiten Dunst und Qual vorüber ist, daß wir in schwersten Tagen mit aufgerichtetem Haupte auf den Trümmern alter Herrlichkeit gestanden und gesungen haben, gesungen in Hoffnung auf neuen Sieg und neues Leben in Gottes Kraft.

Eins noch: Wenn in diesem Weltkriege unsere herrlichen Kampfgeschwader wider den Feind geführt wurden und die Mannschaft drinnen im finsteren Maschinenraume kein Wort verstehen und keinen Laut aus dem Munde des Kommandanten vernehmen konnte, dann ließ dieser seine Befehle an der inneren Wand in Flammenzeichen sichtbar werden. Und sie sahen und folgten seinem Wink. So ist es heute mit uns. Unser Kommandant ist uns bekannt. Es ist der Gott unserer Väter. Wir trauen ihm, auch wo wir ihn nicht sehen und seine Stimme oft meinen nicht hören zu können. Aber was er uns zu sagen hat, das leuchtet mitten im Dunkel uns entgegen in seinem heiligen Wort. Hier aber ist sein Befehl: „Steht fest! Haltet aus! Ich will euch nicht verlassen noch versäumen! Wachet, stehet im Glauben, seid männlich und seid stark!“ Amen.

Zur Fugentechnik Bachs.

Von Dr. Reinhard Oppel (Kiel).

Die Lebensfähigkeit einer Fuge ist von der Gestalt ihres Themas abhängig. Taugt das Thema nichts, so bleibt die Fuge Papier; ihr Inhalt und ihre Entwickelung können nicht überzeugen, mag sie auch sonst den äußeren Aufbaubedingungen entsprechen. Unser Geschmack ist durch die Schulung an Bach wieder so gehoben, daß wir Gebilde wie C. H. Grauns Fuge aus dem Te Deum »Tu rex gloriae, Jesu Christe« heute ablehnen:

Denn sie entbehrt jeder persönlichen Note, ein aalglattes Stück ohne eignes Gesicht. 1835 konnte die musikalische Sektion der königlichen Akademie der Künste zu Berlin darüber noch

schreiben [1]): „Nicht leicht finden sich die lobenswerten Eigenschaften, kunstreicher Bau und fließender Gesang in solcher Vollkommenheit beisammen als in diesem Stücke, das zugleich als Muster einer Kirchenfuge angesehen werden kann“. Man vergleiche nur einmal das Gratias agimus tibi der hmoll-Messe Bachs damit:



um sofort zu sehen, was der Geist vermag und der Mechanismus nicht leisten kann.

Ein Gleiches ließe sich von einer Fuge Telemanns aus derselben Sammlung (6. Lieferung Nr. 18, Berlin 1837), mit dem chromatischen Thema



sagen, das seine Vorgänger, wie Scheidt und Sweelinck, bereits weit besser abgewandelt hatten, von Bachs Lösungen gar nicht zu reden. Hier gibt die Sektion Telemann folgende Zensur: „Die Fuge ist von nicht gewöhnlicher Erfindung, dennoch natürlich und faßlich und beweist seine Gewandheit in diesem Gebiete“. Wenn uns von Telemann nichts anderes bekannt wäre als diese sich so geistlos, unpersönlich und oberflächlich gebär-

1) Auswahl vorzüglicher Musik-Werke in gebundener Schreibart, Berlin 1835 bei Trautwein, 1. Lieferung Nr. 1.

dende Fuge, so würde die Musikgeschichte keine Notiz von ihm nehmen. Es ist überhaupt charakteristisch für diese Sammlung der Berliner Sektion, daß sie keine einzige Instrumentalfuge Bachs enthält, sondern lediglich den figurierten Choral aus Joh. Christ. Bachs Motette: „Ich lasse dich nicht", für deren Autor damals noch Seb. Bach gehalten wurde.

In mühsamer Arbeit hat sich Bach an seinen Vorgängern geschult und mit dem ihm eigentümlichen Scharfblick für Vorzüge und Schwächen thematischer Gebilde und logischen oder unlogischen Aufbau so lange an seinen eigenen Werken gefeilt, bis sie allen seinen Anforderungen genügten, Anforderungen, die ewige Gültigkeit haben und selbst einem Mozart[1]) und Beethoven[2]) neue, bedeutende Anregungen gaben. Mozart instrumentierte die Fugen Nr. 2, 5, 7, 8 und 9 des 2. Teils des wohltemperierten Klaviers für 2 Violinen, Viola und Baß; Beethoven vertiefte sich in die chromatische Fantasie und Fuge, in das Wohltemperierte Klavier, ja sogar in die Kunst der Fuge. Wenn man Mozarts Skizze[3]) eines figurierten Chorals („Ach Gott vom Himmel sieh' darein") ansieht, so bleibt uns neben dem Schmerz über die Nichtvollendung dieses Stücks andererseits die tröstliche Zuversicht und Gewißheit, daß ein Genie, entgegen dem Geschrei mancher Leute, Fuge und Kontrapunkt seien überlebte Künste, sehr wohl imstande ist, kraft seiner Persönlichkeit auch einer scheinbar veralteten Kompositionstechnik neue durchaus subjektive Seiten abzugewinnen.

In ähnlicher Lage befand sich Bach seinen Vorgängern und Zeitgenossen gegenüber: vergleichen wir einmal unter Beseitigung von drei Takten folgende Stelle aus dem früher Vivaldi zugeschriebenen 6. Konzert (aus Bachausgabe Bd. 42 S. 96)[4]) mit Bachs zweistimmiger a moll-Invention:

---

1) Vergl. Jahn-Albert, Mozartbiographie II, S. 143ff., 627/28 und Köchel-Verzeichnis Nr. 405.

2) Gustav Nottebohm, Zweite Beethoveniana.

3) Jahn-Abert II, Notenbeilagen S. 49.

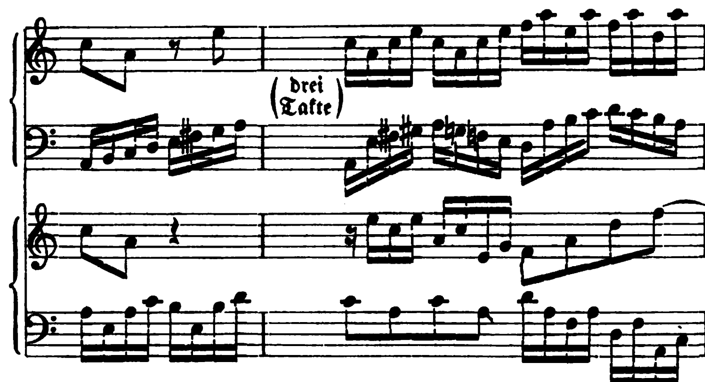
4) Nach Schering, Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft IV, S. 241, vielleicht von Marcello; auch Ed. Peters Nr. 9136, S. 49.

Konzert von Marcello (?).



Bachs Invention.









so staunen wir über Bachs formalen Scharfblick, der dem italienischen Konzertsatz alle überflüssige Beredsamkeit beschneidet und sich die konzentrierte Form der Invention daraus schafft; das anfängliche C dur des Konzerts wird Mittelteil der Invention mit umgekehrter Stimmenanordnung; nach kurzer Überleitung folgt dann der nötige Abgesang mit der gebührenden Steigerung in der Ausgangstonart a moll. Die kontrapunktischen Verbesserungen und besonders die dramatisch-rhythmische und harmonische Steigerung der Bachschen Exposition gegenüber dem trocknen Sequenzenbrot der Vorlage reden eine deutliche Sprache. Im vierten Vivaldikonzert (Bd. 42, S. 83) sehen wir im Anfang des Largo eine wichtige Parallele zur Violinchaconne:





Noch bedeutsamer scheint mir die Gegenüberstellung der Expositionen des Presto des Oboenkonzertes von Marcello (Bd. 42, S. 77) und des kleinen Präludiums in dmoll.







Auch hier — dabei bitte ich die Tatsache nicht zu vergessen, daß es sich nicht um die Originale der Konzerte handelt, sondern schon um Übertragungen, oder wie Schering a. a. O. richtig bemerkt, um Klavierauszüge — sehn wir wieder Bachs Streben, trotz der motivischen und harmonischen Anlehnungen in der Kürze die Würze zu suchen. Keine Note zu viel, keine zu wenig. Während bei Marcello das Thema ohne organische Not und ohne einen Versuch irgend welcher Steigerung spielfreudig in die nächstverwandten Tonarten wandert, stellt Bach einen klaren Tonartenplan fest und hält das Ganze durch die Logik seiner elementaren, melodischen Grundlinien, die ihm Marcello gegenüber den längeren Atem verschaffen, zusammen. Die Aufzeichnung dieser natürlich auskomponierten Grundlinien erhärtet mehr, als es Worte vermögen, den kompositorischen Tatsachenbestand:



Daneben gehalten zerfällt Marcellos Lösung in nur lose und rein äußerlich verknüpfte Einzelteile. In der Logik der Linienführung war für Bach ein weit besseres Vorbild Couperin, dessen an der Strenge der Tanzformen geschultes und erstarktes Formgefühl nichts Unorganisches duldete. Bei ihm bewundern wir die Prägnanz der Themen, die Konzentration der Formen, die klaren harmonischen Dispositionen und die Eleganz des Klavierstils. Alle diese Faktoren lassen uns Bachs Verehrung für den französischen Meister begreiflich erscheinen. In der Tat können auch wir heute noch sehr viel von ihm lernen,

ganz besonders eine scharfe, klare und elementare Melodiebildung. Bach hat sich nicht nur einzelnes von ihm abgeschrieben wie Les Bergeries aus dem 6. Ordre (im Notenbuche der Anna Magdalena aus dem Jahre 1725, Bd. 43_2)[1]), sondern sich in einzelnen Fällen auch eng an ihn angelehnt. Man vergleiche z. B. das 2. Menuett der 4. englischen Suite mit Couperins 2. Air der 22. Ordre[2]):









1) Vergl. den Aufsatz von R. Buchmayer, Sammelb. der Jnt. Musikgesellschaft II, 278.

2) Werke von Couperin, herausgegeben von Brahms und Chrysander, Bergedorf 1871 und 1888.

Couperin ist im allgemeinen heute viel zu wenig bekannt und wird viel zu wenig gespielt. Brahms' warmes Interesse für ihn hatte seine guten Gründe: Couperins Ordres sind die denkbar beste Vorschule für Bachs Klavierwerke in jeder Hinsicht, melodisch, rhythmisch, harmonisch, formell, spieltechnisch und inhaltlich. Couperin ist vor Bach der größte und bedeutendste Klavierpädagoge. Jedem von ihnen ist oberstes Gesetz, stets die beiden Hände thematisch zu beschäftigen. Sie haben so in idealer Weise die Verbindung des Nützlichkeitsstandpunktes, die völlige Unabhängigkeit und Selbständigkeit der Hände zu erreichen, mit allen geistigen Anforderungen, die wir an echte Kunstwerke stellen, vollzogen. In welchem Abstand erscheinen daneben 95% des Materials aller Anfängerklavierschulen! Welcher moderne Komponist möchte mit Couperin in den Wettstreit treten, wenn es gälte, mit den einfachsten und knappsten Pinselstrichen „Fräulein Arlequine" zu charakterisieren? Ich setze nur den letzten Teil hierher (23. Ordre):



Oder man studiere aus der 26. Ordre die Gavotte und la Sophie, a. d. 18. le Turbulent, a. d. 22. le croc-en-jambe[1]), a. d. 27. Saïllie, a. d. 2. les Papillons, die sich rhythmisch, har-

[1]) In diesem Stück hat Couperin in geistreicher Weise die überraschenden Wendungen eines Ringkampfes durch geschickte Verwendung von Trugschlüssen und plötzliche Verlegung erwarteter melodischer Punkte in die andere Stimme treffend gekennzeichnet.

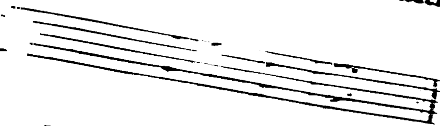
[illegible] als

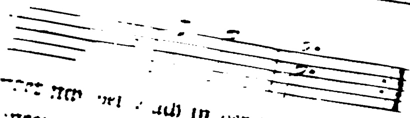
[illegible] un-

[illegible] ſtimm.

[illegible] einer

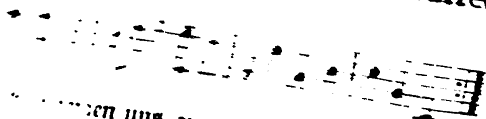
[illegible] nennen





[illegible] ſich in der 2. Bourree [illegible]

[illegible] ceuo:



[illegible] en uns am erſten [illegible] Grundlinien

[illegible] Hülfsmitteln [illegible]:

H dur-Präludium.

1 2 3 4 5 6 7

4/4 3/4 1/2

8 9 10 11 12

13 14 15 16 17

18 19 20 21 22 23 24 25 26

27 28 29 30 31 32 33 34 35

36 37 38 39 40

monisch und klaviertechnisch wie eine Vorstudie zum ersten d moll-Präludium des Wohltemperierten Klaviers ausnehmen; a. d. 6. les Moissonneurs und la commère, a. d. 12. la Coribante und l'Atalante!

Was Bach über Couperin und die Italiener hinaushebt, das ist die Tiefe seines Atems, die Größe seiner Linien. Die Kompositionstechnik aber stand bereits bei seinen Vorgängern fest. Die paar Kompositionsmittel, die wir in allem musikalischen Geschehen angewandt und bestätigt finden, sind die Kadenzformeln I-V-I, erweitert I-IV-V-I oder deren Abwandlungen. Die Fortführung dieses Expositionsstoffs vollzieht sich überall linear an der Hand der Tonleiter, oder in den natürlichen Quintfällen; dazu treten noch das Bedürfnis der Wiederholung, um gleiche oder gleichwertige Teile zu einem Ganzen zu vereinigen (Liedform), und das der Abwechselung, das im kleinen die Figuration, im großen die Variation und die großen Formen erzeugt und sich bis zum Verlangen des Kontrastes steigern kann. Für alle diese Grundformen und Kombinationen hat uns Bach unübertreffliche Musterbeispiele geliefert, die besser als jedes Kompositionslehrbuch uns die ewige Gültigkeit dieser unumstößlichen Grundgesetze in idealer Lösung praktisch dartun. Ich greife nur ein paar Fälle heraus. Die Wiederholung einer bereits rhythmisch geordneten einfachen Kadenz ergibt folgenden ersten Teil einer Liedform:



Die praktische Lösung findet sich bei Bach in der 2. Bourrée der IV. Solosuite für Violoncello:



Den linearen Aufbau zeigen uns am besten die Grundlinien des 2. H dur-Präludiums im Wohltemperierten Klavier:

H dur-Präludium.

1 2 3 4 5 6 7

4/4 3/4 1/2

8 9 10 11 12

13 14 15 16 17

18 19 20 21 22 23 24 25 26

27 28 29 30 31 32 33 34 35

36 37 38 39 40



Man beachte bei dem Studium dieser Grundlinien, daß zum Aufbau nur die einfache Kadenzformel I IV V I, die natürlichen Quintfälle, Tonleiterlinien und harmonische Umdeutungen gebraucht werden. Dazu treten noch Übertürmungen erreichter Punkte durch eins der nächsten Intervalle des Dreiklangs, wie im Takt 7 und 13, die außer der Fortspinnung dann auch noch für erhöhten Ausdruck sorgen. Endlich bewundere man die Abwechslung im Gebrauch der einzelnen Mittel und die rhythmisch-dramatische Abkürzung der Zeitwerte gegen das Ende der einzelnen Ziele zu!

Gegenüber den allzustark im Banne der Tonika und Dominante stehenden Formen der Klassiker zeigt Bach das reichere harmonische Geschehen, ganz besonders in dem Aufbau vieler seiner dritten Teile von der IV. Stufe aus.

Für die Figuration wähle ich ein Beispiel, das uns zugleich zeigt, wie organisch harmonische Änderungen vor sich gehen: in der kleinen zweistimmigen c moll-Fuge für Klavier Takt 20—22 war die logische Fortsetzung des f moll-Abschlusses folgende Stelle:



Die wirkliche Form der Oberstimme.



22

2) 3)

Das Gesetz der Abwechslung, die Rücksicht auf die Sechzehntelbewegung in den Takten 16 und 17 und die Notwendigkeit, die Überleitung deutlich von dem ruhigeren Ablauf des Themas zu sondern, zwang Bach zur Figuration; ein rein mechanisches Sequenzverfahren, wie wir es bei den Italienern noch finden, stieß ihn mit Recht ab. Daher sehn wir die letzten drei Achtel des Taktes 20 in der Folge bei 1), 2) und 3) jedesmal anders figuriert. Die Form bei 2) zwingt ihn dann wegen des eintretenden Querstandes zur Änderung des letzten Achtels a in der Unterstimme in es.

Diese kleine zweistimmige c moll-Fuge, deren Bedeutung Spitta I, 668 vollkommen unterschätzte, indem er sie mit dem folgenden Urteil bedachte: „sie ist der halb aus der Puppe geschlüpfte Schmetterling, Fuge eigentlich nur die ersten sechs Takte hindurch, hernach in der thematischen und motivischen Freiheit immer mehr Invention," ist vielmehr der vollkommene Typ einer zweistimmigen Fuge. Spitta kannte offenbar die Schwierigkeiten der Existenzbedingungen dieser Gattung nicht. Bekanntlich hat uns Bach nur drei Exemplare dieser Art hinterlassen. Die zweistimmige Fuge des Wohltemperierten Klaviers hat Handke im Bachjahrbuch 1909, S. 1 ff. vortrefflich erläutert. Dazu käme noch die Fuge der 2. Partita. Schon diese geringe Anzahl muß stutzig machen: der Gefahren der zweistimmigen Fuge waren zu viele, um eine öftere Lösung zu versuchen. Sie verlangt ein schon harmonisch gesättigtes Thema und sehr geistvolle Zwischenspiele, wenn sie nicht ermüden soll. Die Beibehaltung eines einzigen Kontrapunktes barg harmonische Einseitigkeiten in sich, die Wahl verschiedener hätte wieder die nötige Einheit gefährdet. Von diesen Gesichtspunkten aus müssen wir dieses kleine wundervolle Gebilde in c moll betrachten.

1) Die angeklammerten Stellen geben die ursprüngliche Fassung.

I 16 17

vergl. 7 u. 8!

18 19 20

21 22 I

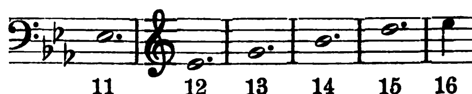
23 24

25 26 27

Die erste Durchführung Takt 1—7 verläuft normal. 7—9 wenden sich zurück nach c moll, um die Tonart zu befestigen, so daß Dux 1—4, Comes 4—7 und der Anhang 7—9 die Stufen I V I im großen Ausmaße vertreten. Die Parallele zu 7—9, 16 und 17 beweist, daß es sich um eine zusammengesetzte Taktart handelt, $^{12}/_{8} = 4 \cdot {}^{3}/_{8}$. Die Schreibart $^{12}/_{8}$ wählte Bach als Phrasierungsfingerzeig. Die eingeschobenen Sechzehntel Takt 7 dienen der Verhüllung des nackten Terzenganges; sie werden im 2. Teil der Fuge der Antrieb für das rhythmisch erhöhte Leben. Die natürlichen Quintfälle des Basses steigert Bach in einen fortlaufenden Quartenaufstieg um. Takt 8 bringt die Konzentrierung des Themas, d. h. nur Anfang und Ende desselben, in der Oberstimme, Takt 9 ist der Abschluß c I erreicht. Die Notwendigkeit der Tonikabetonung erzeugt hier von selbst im Baß die neue melodische Phrase, die einmal durch die Vermeidung der leeren Quinten auf dem 4. und 10. Achtel harmonisch voller wirkt und zum andern die natürlichen Quintfälle herstellt. Takt 9 und 10 dienen als Anhang und Übergang zur Parallelдurtonart, gleichzeitig der Herstellung der Gleichgewichtsverhältnisse der drei Teile der Exposition der Takte 1—4, 4—7, 7—11. Vor den Abschlüssen pflegt Bach die Linien durch Wiederholung in rhythmisch kürzerer Form dramatisch zu steigern, so auch hier



Die Pause Takt 11 sorgt für die Deutlichkeit der Gliederung. Der Mittelteil 11—16 bildet schon harmonisch, von Es beginnend und damit auflösend, und durch die ausschließliche Verwendung des Themaantriebs eine geschlossene Einheit, gleichsam die melodische Auflösung des Dreiklangs auskomponierend:



16 und 17 vollziehen die Modulation von Es nach f, immer wieder an der Hand des einfachsten Wegs, d. h. linear. 18—21 bringen das Thema in fmoll als der IV. Stufe der Grundtonart, 22—25 in der Tonika, so daß diese beiden Einsätze genau mit den beiden ersten korrespondieren: I V — IV — I. Die Modulation von f- nach cmoll geschieht wieder linear, die Figuration der Stelle wurde bereits besprochen. Der Kontrapunkt 22—25 mußte aus schon erörterten Gründen, hier besonders auch aus Rücksicht auf die vorausgegangenen lebhafteren Rhythmen und, eingangs, auf den Tonikaabschluß geändert werden. Der Auslauf des Themas zeigt uns, wie fein Bach die ursprünglichen Endpunkte des Kontrapunkts zur Schlußbildung ausnutzt:



In 26 erscheinen die Punkte as g f wieder dramatisch-rhythmisch gekürzt; der Doppelschlag am Ende von 26 diktiert die rhythmische Konsequenz; in der Unterstimme erscheint zur Vermeidung des Querstandes b—h, den die genaue Sequenz erzeugen würde, als drittes Sechzehntel as (*). Endlich ist erstaunlich, wie Bach den letzten Themaeinsatz als gesteigerte Wiederholung des vorausgegangenen Linienablaufs verwendet, man stelle die beiden Linien gegenüber:

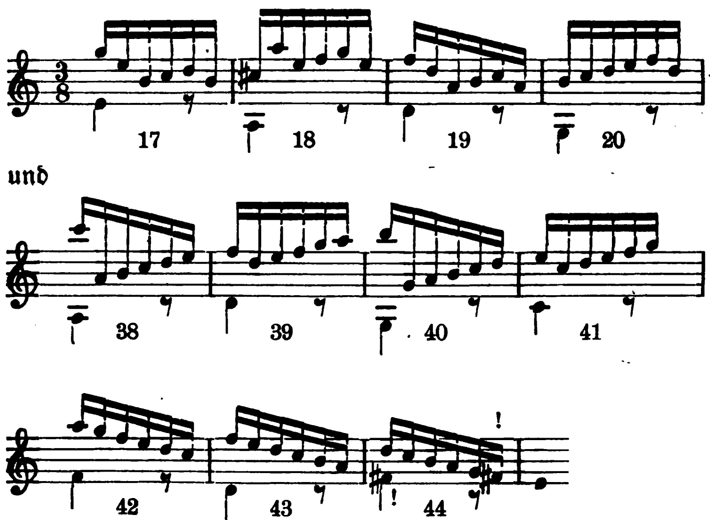


So entwickelt gibt uns die Fuge zugleich auch den Beweis für die Tatsache, daß Bach **bewußt** arbeitete. Von der thematischen und motivischen Freiheit, die Spitta voraussetzt bei seinem Urteil, kann also nicht länger die Rede sein. Im Gegenteil: die elementare Verwendung des Themas auf den drei Haupt-

stufen der Tonart, die lineare Konstruktion der Zwischenspiele und die organische Entwickelung aller neuen Bilder im Verlauf der Fuge aus dem Expositionsmaterial bezeugen auf die schönste und eindringlichste Weise Bachs unerbittliche Logik.

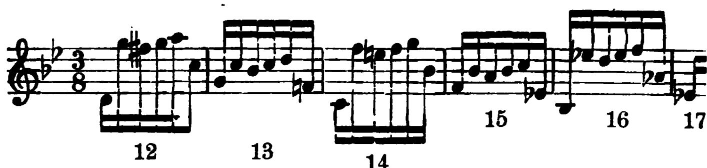
Sobald Bach das Thema samt seinem Kontrapunkt erfunden hatte, war für ihn die Hauptaufgabe erledigt. Die Skizzen zur D dur- und B dur-Fughette Bd. 42, S. 269 und 274 bestätigen, wenn sie echt sind, diese Beobachtung.

So parador die Sache klingen mag, der Fall einer einstimmigen Fuge liegt im 1. Satz der V. Seite für Violoncello solo vor. In getreuer Anlehnung an die französische Ouvertürenform folgt einer langsamen Einleitung eine Fuge im 3/8-Takt. Der Vergleich mit der Übertragung dieser Suite auf die Laute[1]) beweist gerade die ursprüngliche Einstimmigkeit. Denn auf der Laute hatte Bach die Möglichkeit polyphoner zu gestalten. Dagegen schließen die Gesetze des zweistimmigen Satzes jede Tautologie der beiden Stimmen, wie sie bei folgenden Stellen (S. 28) vorliegt, aus:



[1]) J. S. Bachs Kompositionen für die Laute, herausgegeben von Hans Dagobert Bruger; in Julius Zwißlers Verlag, Wolfenbüttel 1921.

Man denke dabei an die analogen Fälle in den Solosonaten für Violine, z. B. im Presto der gmoll:



Das von Tappert[1]) erwähnte „Autograph" bedarf also einer sehr gründlichen kritischen Nachprüfung. Die Möglichkeit dieses einzigen Falles einer quasi einstimmigen Fuge lag in dem Bau des Themas, das an und für sich schon drei reale Stimmen in sich birgt:



Die weitaus größte Zahl aller Fugen bei Bach ist dreistimmig. Der innere Grund für diese Tatsache ist die Möglichkeit großer Ausdehnungsfähigkeit und Selbständigkeit aller drei Stimmen. Bei vier und mehr Stimmen legt die Anforderung der Spielbarkeit dem Komponisten schon wesentliche Einschränkungen auf. Das Beispiel der ersten cmoll-Fuge im Wohltemperierten Klavier wird uns über das Verfahren Bachs bei der Anlage von Fugen nützliche Aufschlüsse liefern. Die äußere graphische Darstellung ergibt folgendes Bild[2]), in dem das Thema (α) durch ——, der 1. Kontrapunkt (β) durch ~~~~, der 2. Kontrapunkt (γ) durch .... dargestellt sind.

---

1) S. Bachs Kompositionen für die Laute, Berlin 1901, Wilds Verlag, Leipzig.

2) Entnommen und ergänzt aus Iwan Knorr: Die Fugen des Wohltemperierten Klaviers in bildlicher Darstellung, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1912. Bei einer 2. Auflage müßten die Darstellungen aber wesentlich vervollständigt werden.

α g β c β γ c α

2 4 6 8 10

2 Es

α verändert γ β g β α γ c α β γ

12 14 16 18 20

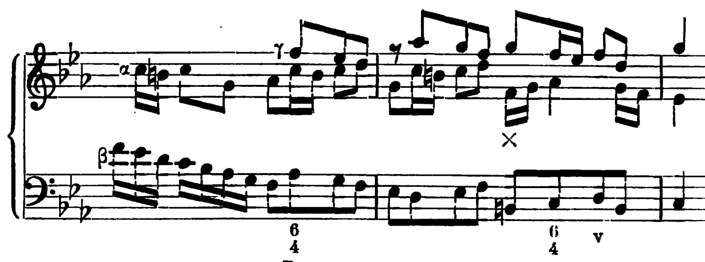
c γ c α β +β α

22 24 26 28 30 Orgelp.

Eine Anlage in der äußersten Konsequenz, nämlich im dreifachen Kontrapunkt zwischen Thema, 1. und 2. Kontrapunkt ergab die 6 Möglichkeiten der Stimmenanordnung:

α	α	β	β	γ	γ
β	γ	α	γ	α	β
γ	β	γ	α	β	α

Hatte Bach also den Schlüssel für diese Anordnungen gefunden, so bedurfte es nur noch eines Planes der Tonartenordnung und der Zwischenspiele. Den Schlüssel liefert er uns meist am Schlusse, siehe z. B. die dreistimmige D dur-Invention. Bei der c moll-Fuge finden wir ihn schon Takt 7. Die Themenverteilung wird bestimmt durch die Forderung leichter Hörbarkeit. Da, wo es am schwersten zu verfolgen ist, in der Mittelstimme, erscheint es nur im Anfang, also allein, und Takt 15, wo aber die Pause in der Unterstimme den Hörer genügend auf den Eintritt aufmerksam macht. Im übrigen finden wir alle andern Einsätze auf die Ober- und Unterstimme verteilt, so daß der Spieler sie leicht hervorheben kann. Von den 6 Umstellungsmöglichkeiten bleibt nur die Kombination γ α / β ausgeschlossen und zwar aus guten Gründen, sie hätte gelautet:



Die Quartsextakkorde und der verminderte Dreiklang (v) nebst der unbequemen Spielbarkeit (×) ließen Bach diese Kombination ausschließen. Die Verlegung des Themas in die tiefere Oktave hätte außerdem noch eine Änderung des Anfangs von β verlangt. Der Orgelpunkt des Schlusses zieht eine solche Änderung unweigerlich nach sich, zugunsten der Spielbarkeit bleiben von seiner ursprünglichen Gestalt nur die unbedingten harmonischen Notwendigkeiten stehen:



Bei den Zwischenspielen, die alle auf Grund des einfachsten linearen Geschehens vor sich gehen, beachte man vor allem auch Bachs Streben nach Mannigfaltigkeit. Das erste, Takt 5 und 6, benutzt die chromatische Zelle des Themas:



Das zweite charakterisiert folgender Grundverlauf:



Dabei diktiert das Streben nach größerem Ablauf und engster Verknüpfung die Änderung der ursprünglichen Fassung:



Das dritte Zwischenspiel bringt die Umkehrung des zweiten, in konsequenter Anlehnung an den umgekehrten Weg, der jetzt zurückzulegen ist, von Es nach c, das dann als IV. Stufe von g moll umgedeutet wird:



Gleichzeitig sorgen die Unterstimmen, selbstverständlich unter Vermeidung eines Ganzschlusses, für eine neue Abwechslung im Geschehn durch Verwendung der Terzengänge aus β und γ. Das vierte Zwischenspiel bringt das erste doppelt, gesteigert durch eine dritte Stimme, und in seiner 2. Hälfte die Umkehrung der 1. Hälfte:

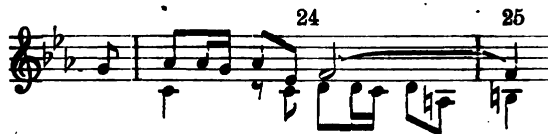


Dabei unterbricht diese rhythmische Anordnung, ein quasi doppelter $^3/_2$-Takt, angenehm die sonstige Zweiteilung des Geschehns. Das letzte Zwischenspiel hat die undankbare Aufgabe, die beiden Einsätze in c moll auszufüllen. Es wiederholt, mit Ver-

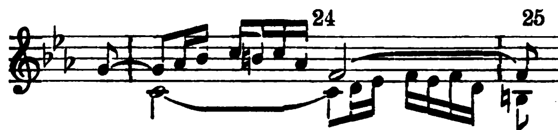
tauschung der beiden Oberstimmen, das Geschehen des 2. Zwischenspiels, nur mit dem Unterschiede, daß es bis zur Dominante führt:



Takt 24 tritt für die erwartete Folge:



natürlich eine erhöhte Ausdrucksform ein:



Zu beachten ist ferner, wie Bach der Spannung auf der Dominante von Takt 25 an selbst das Themageschehn unterordnet und jeden Ganzschluß bis zum Takt 29 vermeidet. Hier bedingt die Rücksicht auf den letzten Themaeinsatz die Änderung der ursprünglichen Linie



So steht diese c moll-Fuge als glänzendes Paradigma der dreistimmigen Gattung am Eingang des Wohltemperierten Klaviers, von Bach wohl mit Absicht an die Pforte gesetzt.

Bei den beiden vierstimmigen Fugen f moll und fis moll (Wohlt. Kl. I) legt der irreguläre Einsatz der 4. Stimme als Dux an Stelle des erwarteten Comes und ihre starke Dreistimmigkeit die Vermutung nahe, daß es sich um ursprünglich 3stimmige Formate handelt, denen die 4. Stimme nachträglich von Bach hinzugefügt wurde. Bei der fis moll-Fuge läßt außerdem die sonst seltene Wiederholung einer ganzen Stelle, nämlich

Takt 7—11 in der höheren Oktave 28—32, wenn auch mit ganz geringfügigen Änderungen in der Mittelstimme und mit anderer Stimmenverteilung den Schluß früher Abfassung in verstärktem Maße zu.

Einen ganz eigenartigen Fall kontrapunktischen Geschickes bringt die dreistimmige Fughetta in d moll (Peters, Kleine Präludien S. 38). Beide Kontrapunkte zum Thema haben das gleiche Material; β besteht aus zwei Motiven β_1 und β_2, γ setzt sich aus $\beta_2 + \beta_1$ zusammen. Die ursprüngliche Form des Kontrapunkts zeigt nur Sexten- bzw. Terzenparallelen zum Thema:



Die Notwendigkeit, das Thema auf der Tonika zu beenden, veranlaßte die Verschiebung des Tones c auf das 3. Achtel, die absteigende Zelle d c verlangte sodann nach ihrer Fortsetzung in h und a. Takt 7 rückt e dadurch auf das 2. Achtel, die Hervorhebung der neuen Tonika zieht das obere a heran, Takt 8 ist der Fall mittelst der durchgehenden Sechzehntel zum ursprünglichen Ton d von selbst gegeben. Daher erscheint der Kontrapunkt in seiner 1. Form so:



Die eingeklammerten Noten bezeichnen die ursprüngliche Linie. Die Sechzehntel im Takt 8 schreien nun aber nach Durchführung ihres Rhythmus und erreichen ihr Ziel durch die Figurierung der einfachen Linie:



so daß β nun die Gestalt:



und γ die Form:



annimmt. Diesen besonderen Verhältnissen Rechnung tragend, erscheint auch der Comes gleich zweimal hintereinander. Daß β gleichwohl in 10 die Figurierung des Tones d unterläßt, hat seinen guten Grund; die Figurierung hätte durch Vorausnahme des e diesen Ton in 11 melodisch entwertet. Der Leser studiere die Fuge nun selbst weiter und beachte die neue Form des Kontrapunkts 33—36, die zum Thema im doppelten Kontrapunkt der Duodecime erfunden ist, wie die Umkehrung 37—41 beweist. Natürlich basiert auch dieser neue Gegensatz nur auf der ursprünglichen Linie.

Der Fall der Umwandlung einer dreistimmigen Fughetta in eine vierstimmige Fuge liegt bekanntlich bei der 2. As dur-Fuge des Wohltemperierten Klaviers vor. Ihre Vorlage, eben die Fughette in F, findet sich B. G. Bd. 36, S. 113 und stimmt bis auf unwesentliche Kleinigkeiten mit der Fuge in As bis zum 24. Takte überein. Zur Zeit der Zusammenstellung des 2. Teils des Wohltemperierten Klaviers fiel es Bach dann ein, daß der 3. Satz seiner 5. Orgelsonate das gleiche Thema behandelte:

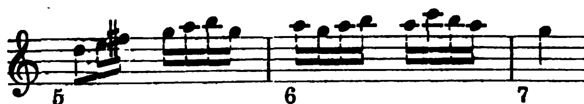
Fughetta nach C transponiert.



Orgelsonate.



nur mit dem Unterschiede, daß das Thema der Sonate auf der Dominante schloß. Aus dem Motiv der Oberstimme Takt 5—7



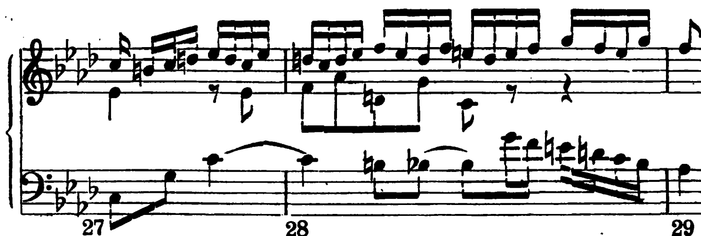
wurde das 2. Thema gebildet:



das durch seine selbständige Verwendung auch im 4. Teil Takt 119 ff. schon eine wirklich sonatenmäßige Form (im Sinne der Klassiker) heraufbeschwört. Indem Bach dieses Motiv in der Mollform, wie es sich 41, 42 findet:



dem thematischen Material der As-Fuge anglich, entstand das Gebilde:



bei dem auch die Mittelstimme gegenüber der Orgelfassung die größere Selbständigkeit zeigt. So ist die As-Fuge die endgültige Form und konzentrierte Kombination zweier früheren Stücke.

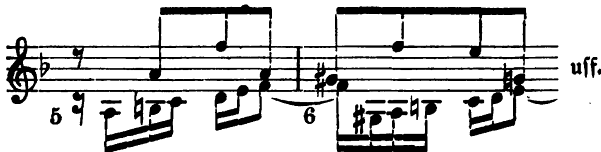
Die 2. d moll-Fuge des Wohltemperierten Klaviers hatte ebenfalls eine Vorlage, sie steht im B. G. Bd. 36, S. 188. Ihr Thema:



war verunglückt: es war bereits im 2. Takt abgeschlossen, der chromatische Gang wird nicht als organische Folge empfunden, die drei Sechzehntelstellen sind eben so rhythmisch isoliert wie melodisch tot; gleichzeitig wirkte die rhythmische Verschiebung des Motivs am Ende des 3. Takts taktverkleinernd, weil die Erinnerung den Schwerpunkt unwillkürlich auf den Ton f verlegt und so einen 2. Abschluß erzeugt. Takt 4 bleibt dann überhaupt unverständlich. Dies innere Mißverhältnis der Grundlinien des Themas färbte auch auf den 1. Kontrapunkt ab:



der die Schäden des Themas nur unterstrich; die Zweiunddreißigstel stehn isoliert, sie sollten ursprünglich für das Ausbleiben der erwarteten Sequenz entschädigen, die, genau durchgeführt, eine üble Tautologie der beiden Stimmen erzeugt hätte:



Endlich zeugt auch der 2. Kontrapunkt noch von dem naiven Standpunkt des sich Treibenlassens; die Parallelität der Linien:



lieferte wohl den harmonischen Sachverhalt, bleibt aber dabei melodisch unselbständig. Man beachte, wie oft in der Oberstimme 6—11 der Ton d vorkommt, eine melodische Unmöglichkeit! Die ungeschickte Lage des Themas in der Mittelstimme 11—15, insbesondere seine Verwischung durch den 1. Kontrapunkt 12, 13 beweist ebenso die Unbefangenheit des Autors. Die 2. Hälfte der Fuge verläuft im allgemeinen glatter und weist größere Linienführung auf (Oberstimme 16—22



); aber die Vorausnahme des eigentlichen Höhepunkts b 23 schon in 16 mußte auch über sie den Stab brechen.

Die unglückliche Abfassung des Themas beleuchtet seine Gegenüberstellung mit der Fuge der e moll-Tokkata für Klavier noch schärfer, der gleiche harmonische Inhalt erfährt hier schon eine präzisere Form, (des Vergleichs halber Transposition nach e moll und rhythmische Angleichung):





Alle diese Mängel zwingen uns, diese Fuge in die früheste Schaffensperiode Bachs zu verlegen. Der Gründe waren wahrlich genug, den Hebel von neuem anzusetzen. Und nun kann man nur immer wieder staunen über die schier unendliche Kraft und Fähigkeit Bachs, Früheres umzubilden, und über die scheinbar instinktive, in Wirklichkeit jedoch — ich glaube, der Beweis dafür ist oft genug geliefert — bewußte Sicherheit seines künstlerischen Blicks in den reifen Perioden seines Schaffens. In dem neuen Thema



verdanken die Sechzehnteltriolen den Zweiunddreißigsteln des Kontrapunkts ihre Entstehung, der Aufstieg der Triolen erzwingt nun den chromatischen Abgesang, der durch die Beseitigung der ursprünglichen Doppellinie



dramatisch kürzer verläuft und den Kontrapunkten mehr harmonische Bewegungsfreiheit eröffnet. Der 1. Kontrapunkt erwächst nun aus dem der Vorlage



zu



Die Phrase



(vergl. auch 7, 8, 9, 13, 21, 22 und 23) ist die Umbildung des Abschlusses der 1. Hälfte der Vorlage Takt 14/15:



Ein Vergleich der beiden graphischen Darstellungen, auf die ich hier der Kürze halber verzichte, ergibt den gleichen Aufbau mit einigen Änderungen, die die veränderte Anlage herbeiführen mußte. Die 2. Fuge ist einen Takt kürzer als ihre Vorlage. Die ursprüngliche Doppellinie des Vorlagenthemas wirkt noch in den Takten 14—16 und 26 der späteren Fuge nach. Beiden gemeinsam ist das starke Verharren in der Grundtonart. Den übrigen zahlreichen Einzelheiten und Schönheiten des Endresultates möge der Leser selbst nachgehen.

Bei den vierstimmigen Orgelfugen weist die über das Corellithema:



eine Unregelmäßigkeit auf: Die beiden Themen erscheinen sofort nochmals in der gleichen Tonart, offenbar in der Absicht, des Hörers Aufmerksamkeit in erhöhtem Maße auf den Charakter der Doppelfuge zu lenken.

Wo Bach die thematischen Beziehungen zwischen Präludium und Fuge herstellen konnte, tat er es[1]). Präludium und Fuge Cdur für Orgel (Petersausgabe Bd. II Nr. 1) sind ein weiterer Zeuge dafür. Im Anhang daselbst S. 88 befindet sich die zu diesem Präludium gehörige Variante (nach der von Forkel überlieferten Handschrift). Bach hat dieser ersten Fassung später drei Takte vorausgeschickt und vier Takte als Schluß angehängt und diese hinzugefügten Takte auf dem Motiv:



aufgebaut, so daß sie sich genau als Einleitung und Auslauf wenigstens okular charakterisieren; beim Hören wird nie jemand an diesen späteren Nachträgen anstoßen, so organisch hat Bach die Verbindung hergestellt. Die rhythmische Kongruenz mit der ursprünglichen Triebfeder



(Takt 1 der Variante)

war ja vorhanden. Die melodische Wendung stammt aber aus der Fuge Takt 38.



wo sie sich im weiteren Verlauf noch mehr Geltung verschafft. Daß sie selbst wieder organisch aus der Exposition (Takt 11) gewonnen ist, bedarf keiner besonderen Betonung.

Auch zwischen dem Präludium und der Fuge in fmoll (Nr. 5 des gleichen Bandes) für Orgel besteht thematischer

[1]) Vergl. Zeitschrift für Musikwissenschaft, II 3 bei Oppel, Bachs Ddur-Präludium und Fuge für Orgel, Seite 152.

Zusammenhang, man vergleiche die letzten acht Takte des Präludiums mit den sechs letzten der Fuge und lasse sich durch die Pause im Pedal nicht beirren, dort den letzten Themaeinsatz zu sehen.

Außer dieser letztgenannten fünfstimmigen f moll-Fuge für Orgel gehören zu der gleichen Gattung nur noch drei Exemplare, die große dreiteilige Es dur-Fuge (Peters III, 1), die C dur-Fuge (II, 7) und die aus der Geigenfuge in g moll zur Orgelfuge umgearbeitete in d moll (III, 4). Im Wohltemperierten Klavier stehen nur drei fünfstimmige Fugen, die in cis und die in b, charakteristischer Weise beide im ersten Teil. Im Ganzen haben wir also vier Orgel- und zwei Klavierfugen der Art. Auch das musikalische Opfer und die Kunst der Fuge verzichten auf diese Form. Der Grund liegt in der schweren Spielbarkeit, denn fünf Stimmen verlangen, wenn das Gewebe dem Hörer deutlich bleiben soll, Raum. So sehen wir auch keins der sechs Themen den Raum einer Sexte überschreiten; die beiden scheinbaren Ausnahmen von dieser Vorsicht in der Praxis brauchen nur in den Raum der gleichen Oktave gestellt zu werden:



wodurch sie allerdings ein gut Teil ihrer Ausdruckskraft eingebüßt hätten; die harmonischen und linearen wirklichen Verhältnisse bestimmte jedoch die einfache Form.

Die fünfstimmige Orgelfuge in C dur (Peters II, 7) ist ein Musterbeispiel großer Linienführung. August Halm bezeichnete in seinem Buche „Von zwei Kulturen der Musik“ S. 173 das Thema der Fuge als ein Beispiel von ungenügendem Gestalten, es sei im Verhältnis zu seinem Impuls zu kurz. Später in „Von Grenzen und Ländern der Musik“ S. 171 berichtigte er diese Kritik, er habe „den Fortgang außer Betracht gelassen, der ja freilich auch nicht sonderlich gut zu dem

Anfang stehe". Halm spricht hier vom Kontrapunkt als dem Fortgang des Themas. Die Fuge hat ihren Vorläufer, dem ganzen Plan und der Anlage nach, in der zweiten c moll-Fuge des Wohltemperierten Klaviers. Man sehe sich besonders die direkte Verbindung des Themas mit seiner Umkehrung als Fortgang an, Takt 19—23:



Diese Verbindung von Thema und Umkehrung veranlaßt mich, auch Takt 7 und 8 die gleiche Absicht zu sehen:



die harmonische Rücksichtnahme auf den Einsatz in der Oberstimme veranlaßten dann Bach zu der noch ausdrucksvolleren Umprägung des Basses in



Daher sehen wir auch bei dieser Fuge den „kurzen Impuls" des Themas. Führe ich nun das Thema der fünfstimmigen Orgelfuge auf seine einfachste Gestalt zurück, so ergibt sich folgendes Bild



die beiden nächsten Stationen



sorgen schon für erhöhten Ausdruck und schärferen Rhythmus; das endgültige Format



bewirkt durch die Bindung die Vorherrschaft der Tonika, indem sie dieselbe auf den Zeitwert von drei Vierteln ausdehnt, gleichzeitig verlangen nun die aufsteigenden Sechzehntel gebieterisch nach ihrer logischen Fortsetzung fis g. Wenn man nicht dem Thema überhaupt von vornherein eine zweistimmige Anlage zugrunde legen will:



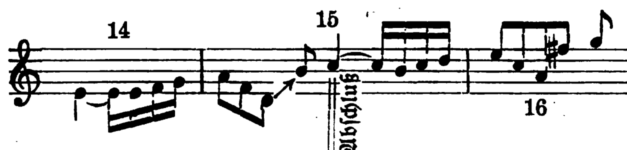
Jedenfalls aber verlangt der Ton a nun eine Fortsetzung und die bringt die Antwort! Daß Bach die Mechanik des allzu gleichförmigen Geschehens vermeidet, daher und außerdem auch wieder aus Treue und Pflichtgefühl der Tonika gegenüber den 4. Takt einschiebt und die 2. Antwort erst im 5. Takt bringt, ist selbstverständlich. Er erreicht also als ersten Höhepunkt 5: c^2 und geht, den seitherigen Aufstieg damit entspannend, die einfache Linie:



abwärts; gleichzeitig komponiert er diese Linie in Folgerichtigkeit mit der etwas geänderten Umkehrung des Themas aus. Der Abschluß Takt 8 bringt normaler Weise sofort den neuen Einsatz im Alt, 9 erscheint die Antwort mit veränderter Kontrapunktierung in der Oberstimme, den Hörer so gleichsam für ihr nacktes Auftreten in den beiden ersten Takten entschädigend. Daß es sich überall eigentlich um Doppeltakte handelt, brauche ich wohl nicht besonders hervorzuheben. Auf diese Weise erreicht Bach Takt 10 den zweiten Höhepunkt a^2, von dem aus die zweite Entspannung abwärts folgt:



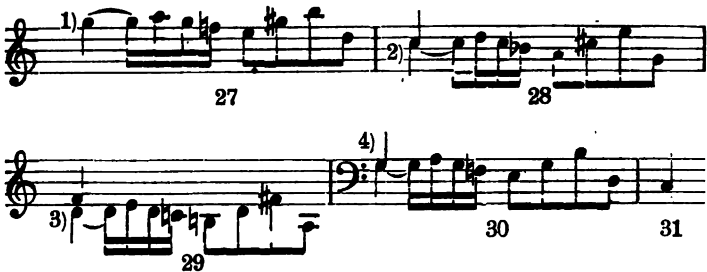
Man beachte aber, wie Bach dabei 14, 15 wieder für die enge Verknüpfung des Abschlusses und des neuen Beginnens gesorgt hat und die Notwendigkeit der Fortsetzung begründet:



den im Alt erwarteten Leitton übernimmt die Oberstimme, damit c² als Auflösung und neuen Ausgangspunkt heischend. Der dritte Höhepunkt vereinigt dann die beiden ersten absteigenden Linien 22—27, wo die Abwandlung des Themas mit der Umkehrung beginnt:



Auch die Anordnung dieser Durchführung mit dem umgekehrten Thema zeigt uns, daß jeder neue Themaeinsatz als eigentlicher Anschluß und Fortgang selbst zu gelten hat:



Man verfolge das parallele Geschehn Takt 38—46, wo mit Hilfe von Pausen der quintenmäßige Ablauf noch gedehnt wird. Die Krone der ganzen Handlung bildet dann die Linie im Pedal 49—66 mit den Vergrößerungen des Themas und dem Abstieg durch drei(!) Oktaven, der aus Rücksicht auf den Pedalumfang natürlich auf den Raum von zwei Oktaven beschränkt werden mußte. Dieser fabelhaften Linie ordnet sich alles Einzelgeschehn in den Oberstimmen unter, nämlich die Einsätze in den Takten 48, 49, 50 (zweimal), 56 und 57 und die Parallele der Linie 6—8 in 53—56. Ein Orgelpunkt steigert dann noch durch die grandiosen Engführungen.

Dieser Idealtyp von Fuge sollte allen Fugenkomponisten stets vor den Augen und Ohren schweben, denn Logik oder Unlogik der Linienführung entscheiden über Wert und Unwert von Kompositionen, und ganz besonders von Fugen, in allererster Linie.

Die sechsstimmige Fuge im Musikalischen Opfer kann nicht als glückliche Lösung der Gattung bezeichnet werden, musikalisch befriedigen nur die Zwischenspiele. Das „königliche Thema" hat einen zu großen Umfang. Man halte einmal die Form der zweiten a moll-Fuge des Wohlt. Klaviers dagegen, um sofort den Mangel der Prägnanz bei jenem zu empfinden:



Die a moll-Fuge sei zum Vergleich nach c transponiert und rhythmisch angeglichen:



Über welches eigene Thema nun Bach damals vor dem Könige eine sechsstimmige Fuge improvisiert hat, darüber haben wir leider keine Nachricht. Wahrscheinlich über ein sehr elementares Thema. Merkwürdig bleibt auch immerhin, daß er es bei dieser sechsstimmigen Instrumentalfuge bewenden ließ. Einen guten Begriff von Bachs Art, sechsstimmig zu verfahren, gibt uns das Choralvorspiel: „Aus tiefer Not schrei ich zu Dir.“

Von den sechsstimmigen Vokalfugen interessiert uns hier am meisten der Schluß des Sanctus der h moll-Messe:





Die ganze Fuge ist die großartige Umarbeitung der Schlußfuge der Motette: „Singet dem Herrn ein neues Lied“:





Die Inhaltsgleichheit der Texte legte die Verwendung nahe, die Deklamation des lateinischen Textes führte zur Elision des 2. und 3. Taktes und zur Vereinfachung der Gestalt. Die Anlage der Motettenfuge wurde mit geringen Änderungen beibehalten, der Leser möge die Einzelheiten selbst verfolgen. Die große Gliederung sieht so aus:

Motettenfuge.		Messefuge.	
1—33	Exposition,	1—30	Exposition, Grundtonart.
—59	I. Teil, Grundtonart,		
60—77	Mollverwandten.	30—60	Molltonarten.
78–113	Schlußteil mit Betonung der IV. Stufe 82—90!	61–120	Schlußteil mit Betonung der IV. Stufe 83—89!

Die Messefuge erregt schon in der Exposition durch ihre Kürze unsre Bewunderung, normaler Weise erwarten wir 6 Einsätze mit mindestens 36 Takten. Die Terzverdoppelungen aber, die natürlich schon das Motettenthema zuließ, ermöglichten die Abkürzung der Exposition. Ich will nur noch darauf aufmerksam machen, daß der Kontrapunkt der Motette 85—90 auch im Sanctus 40—45 wiederkehrt:

Motette.

84 85 87 89 90

Messe.

40 42 44 45

Mit dieser Feststellung wird die Zahl der Entlehnungen in der h moll-Messe um eine neue, kompositionstechnisch außerordentlich wichtige vermehrt.

Daß Bach öfter den Versuch gemacht hat, der Form der Fuge neue Seiten abzugewinnen, wissen wir aus mehreren großen Orgelfugen, z. B. der in c moll (Peters III, 6), wo ein Mittelteil aus einem organisch eingeführten chromatischen Thema zwischen die beiden äußeren Teile eingeschaltet wird. Die gleiche Annäherung an die Form der italienischen Dakapoarie liegt bei drei anderen Fugen vor, 1. bei einer der elegantesten, die er überhaupt geschrieben, der dabei durchaus tiefen und zugleich melodisch überaus reizvollen Es-Fuge (Bd. 45 I, S. 143), 2. der Fuge der c moll-Suite (im gleichen Band, S. 159) und 3. bei der leider unvollständigen zu der bekannten Fantasie in c moll

gehörigen chromatischen Fuge (Bd. 36, S. 238). Der Verlauf der beiden ersten, die vielleicht ursprünglich Lautenkompositionen waren[1]), gibt uns aber die Fingerzeige, wie wir uns den Rest der Fuge zu denken haben. Während bei den beiden ersten der Mittelteil das Thema rhythmisch belebter verwendet, wird es bei der chromatischen Fuge zugleich auch noch erweitert:

34 35

37

aus

1 2

38

3

Spitta datiert die Abfassung der Fantasie (II, 662) ums Jahr 1738, das dürfte dann ungefähr auch die Zeit der Beschäftigung mit dieser Art Fugenform sein, da es Bachs Gewohnheit war, einen Formtypus gleich in mehreren Exemplaren zu versuchen.

Die Einleitung der 2. der angeblichen Lautensuiten in emoll (45 I, S. 149) hat Bach als Vorlage für das Präludium in emoll für Orgel gedient (Peters III, Nr. 10). Bis zum 12. Takt ließ er die harmonischen Verhältnisse des ursprünglichen Stücks unangetastet, die zweite Hälfte des Orgelpräludiums zeigt aber eine ganz andere, reifere Handschrift. Man

---

[1]) In dem oben erwähnten Neudruck der Lautenkompositionen fehlt aber S. 15 am Schluß der Dakapovermerk, inkonsequenterweise; die Fermate am Schluß S. 14, dritte Zeile, hätte sonst doch gar keinen Sinn.

vergleiche nur einmal die alte Eingangspassage mit der neuen, um den Umschwung aus naivem ins bewußte Schaffen festzustellen. Daß er das etwas billige, an Buxtehude gemahnende, fugierte Presto dann fallen ließ und eine aus dem Rhythmus des Präludiums entwickelte Fuge mit dem Thema

anschloß, war eine selbstverständliche Folge. An das ursprüngliche Presto erinnern dann nur noch die Zwischenspiele, in denen

Suite.

in

Orgelfuge.

umgewandelt erscheint, und ebenso:

Suite.

in

Spitta setzt das Orgelpräludium samt Fuge in die Zeit um 1708, die Abfassung der Suite wäre dann noch um einige Jahre früher anzusetzen.

Über Bachs Parodieverfahren.

Von Prof. Dr. Arnold Schering (Halle a. d. S.)

Bach hat, wie bekannt, eine große Zahl seiner geistlichen und weltlichen Kantaten, nachdem sie ihrem ersten Zwecke gedient, mit andern Texten bei späteren Gelegenheiten wieder benutzt d. h. parodiert. Im Vorwort zum 8. Bande der Bachausgabe gibt M. Hauptmann der Verwunderung Ausdruck, daß gerade „der so reich mit Produktionsfähigkeit begabte S. Bach seine eigenen früheren Werke vorzüglicher Stücke beraubte, um spätere damit zu ergänzen". Mag in der Tat immer ein Rest von Verwunderung an solchem Tun hängen bleiben, menschlich und künstlerisch läßt es sich erklären. Denn im Grunde bedeutete es nichts anderes als einen eigentümlichen Akt künstlerischer Selbsthilfe der Kantoren, als ein Mittel, sich im täglichem Kampfe ums Dasein über Wasser zu halten. Seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert hatten die Funktionen des Kantors im Dienste von Schule, Kirche, Universität, öffentlichem Leben, gelegentlich wohl auch noch eines Fürstenhofes, eine Steigerung erfahren, die ihnen — allein schon in Rücksicht auf die geforderte Schlagfertigkeit und Schnelligkeit der Produktion — nahelegte, mit ihrem Gedankenschatz haushälterisch umzugehen. Das um so mehr, je weitausgreifender, äußerlich anspruchsvoller die Kompositionsformen wurden. Bereits im 16. Jahrhundert schrieb man sogenannte Missae parodiae unter Benutzung vorhandener Motetten oder mehrstimmiger Lieder. Die Ersparnis an Denk- und Arbeitskraft jedoch war damals verschwindend gering gegen die Möglichkeit zu Bachs Zeit, ganze Kantatenchöre oder Arien ohne erhebliche Veränderungen mit entsprechend untergelegtem Messentext oder anderen Dichtungen singen zu lassen.

Solange polyphone Motette und reines Vokalkonzert als Hauptformen der großen Musik herrschten, bedeutete jeder Parodieversuch ein gewagtes Experiment. Ebenso das Umdeuten der scharf und sicher gezogenen Affektlinie in den Monodien und Ariosi der Schützschen Schule —, es sei denn, daß der Parodist sich auf unwesentliche Wortvertauschung beschränkt, etwa bei einem Lamento statt „Jesus" das Wort „Maria", statt „er" das Wort „sie" eingesetzt, also schließlich die Originaldichtung unangetastet gelassen hätte. Nicht so, als der auf Kantabilität gegründete Chorstil und die Arie aufkamen und auf der Basis einer breiteren Periodenentwicklung die Möglichkeit schufen, durch melodische und rhythmische Eingriffe auch einer scheinbar entgegengesetzten Textunterlage Recht und Sinn zu verleihen. Die meisten und fesselndsten Parodien Bachs fallen nicht ohne Grund ins Bereich der Arie.

Bachs Parodien sind teils aus Bequemlichkeits-, teils aus geistesökonomischen Rücksichten entstanden. Daß ihm die Natur eine schier unerschöpfliche Erfindungsgabe zugemessen, war für ihn kein Grund, in Fällen, wo die Vernunft es gebot, von erlaubten Zugeständnissen an die Praxis Gebrauch zu machen, und Überfluß an Zeit wird er ebensowenig gehabt haben wie der vielbeschäftigte Musiker unserer Tage. Gern wird man aber geneigt sein, einen Teil seiner Parodien auch aus der Absicht zu erklären, Stücken, die einem begrenzten Zwecke (etwa einer Geburtstagsgratulation) gedient hatten, nur von wenigen gehört und mit dem ursprünglichen Anlaß selbst schnell vergessen worden waren, in anderer Umgebung zu neuen Ehren zu verhelfen.

Drei Gruppen lassen sich unterscheiden: weltliche Kompositionen wurden in geistliche verwandelt; geistliche durch neue Textdichtungen zu andern geistlichen, und schließlich weltliche zu andern weltlichen gemacht. In den meisten Fällen hatte, der Natur der Sache nach, der Dichter die eigentliche Verantwortung. Von seinem Geist, seiner Geschicklichkeit, seinem Anpassungsvermögen hing Gelingen oder Mißlingen einer Parodie ab. Auf Grund der ihm vorgelegten Partitur setzte er die neuen Worte, worauf der Komponist eine Revision der Musik

vornahm und sie mit den erforderlichen Veränderungen oder Verbesserungen begleitete. Das Ganze war dann das Ergebnis vertraulicher, kollegialer Zusammenarbeit. Lagen die Umstände einfacher, handelte es sich z. B. nur um die Veränderung weniger Worte, so half sich der Musiker schnell entschlossen selbst. Wir haben Grund zur Annahme, daß Bach oft genug ohne Mitwirkung eines Poeten von Beruf ausgekommen ist.

Die notengetreue Übertragung eines ursprünglich weltlichen Musikstückes in die Kirche, selbst wenn es völlig neuen geistlichen Text erhält, empfinden wir heute als ein dreifaches Problem. Einmal vom Standpunkt des historisch geschulten Stilkritikers aus, der nicht ohne Widerstreben zugeben kann, daß weltlicher und kirchlicher Musikstil dasselbe seien. Zweitens vom Standpunkte des Kirchenmannes, der sich aus naheliegenden Gründen gegen „Verweltlichung" seines Gotteshauses sträuben wird, und schließlich vom Standpunkte des Ästhetikers, der sich fragen muß, ob es möglich sei, ein und dieselbe Musik heute zu weltlichem, morgen zu geistlichem Texte singen zu lassen.

Die Zeit Bachs, und schon eine viel frühere, hat sich über diese Gewissensfragen hinweggesetzt, entweder leichthin, wie über die dritte, oder nach Kämpfen, wie über die erste und zweite. Kein Zeitalter in der Musikgeschichte hat von dem Parodieverfahren einen so ausgiebigen und von der Allgemeinheit so willig hingenommenen Gebrauch gemacht wie das seinige. Denn während das 15. und beginnende 16. Jahrhundert das Parodieren unter getreuer Herübernahme des Notentextes auf Lieder und Chansons beschränkte (sog. Kontrafakte), von denen heute noch viele als Kirchenlieder unter uns leben, zog man jetzt auch die früher unangetastet gebliebenen großen Musikformen heran. Die Ursache liegt auf der Hand. Als Bach lebte, hatten die Stilelemente der Barockmusik den Zustand einer solchen gegenseitigen Durchdringung erfahren, daß – vergleichbar den Diffusionserscheinungen der Gase oder der Endosmose bei Flüssigkeiten – nicht mehr zu unterscheiden war, aus welchem Bereich die einen, aus welchem die andern stammten. Die Fuge, der künstliche Kontrapunkt, das Rezitativ, die Arie, die

große Orchesterbegleitung, vieles von dem, was wir heute Dramatik nennen, war gleicherweise der kirchlichen wie der weltlichen Musik geläufig, und das Trennende lag nicht so sehr im Überwiegen des einen oder andern, als in der vom Feingefühl des Komponisten diktierten Behandlung eines jeden dieser Stilcharaktere. Mangelte es an solchem Feingefühl, wie in manchen Kirchenstücken Matthesons, so begehrten auch damals bereits die Geister auf und es kam zu Streitigkeiten, deren literarische Niederschläge sehr unerquicklich berühren. Man erinnere sich der Klausel im Kontrakt der Thomaskantoren Kuhnau und Bach, die ihnen nahelegte, ihre Kirchenmusiken nicht „zu opernhafftig" anzulegen, und jener Philippika des sächsischen Pastors Gerber, der 1732 alle oratorischen Passionsmusiken als theatralisch in Grund und Boden verdammte. Auch heute werden wir über den einen oder andern kecken Parodieversuch der Bachschen Zeit den Kopf schütteln. Aber zweierlei darf nicht vergessen werden. Einmal, daß bei der Verpflanzung eines ursprünglich weltlichen Stücks in die Kirche von vornherein schon die Orgelbegleitung ausgleichend wirkt[1]; und dann, daß die hallende Akustik des Raumes, zusammen mit der Heiligkeit des Orts und der höheren Gestimmtheit der Gemeinde noch heute manche Bedenken des schulgerecht folgernden Ästhetikers in schwächerem Lichte erscheinen lassen. Das beste Teil des Gelingens wird jederzeit in die Hand des Sängers oder Spielers gegeben sein. Würde der Fall vorliegen, daß eine weltliche Arie zuerst im Original, gleich darauf mit parodierendem geistlichen Texte gesungen würde, so hätte der betreffende Sänger ohne Einschränkung von all den wechselnden Vortrags-

[1]) Dies gilt für die Gegenwart so gut wie uneingeschränkt, für Bachs Zeit mindestens in hohem Maße. Bei weltlichen Anlässen in geschlossenen Räumen war das Cembalo, im Freien daneben auch das tragbare Regal Generalbaßinstrument. Ich darf bemerken, daß sich mir im Verlaufe meiner Studien in den letzten Jahren mehr und mehr die Überzeugung aufgedrängt hat, daß in der Leipziger Kirchenpraxis das Cembalo nur eine seltene und untergeordnete Rolle als Begleitinstrument gespielt und niemals der Orgel (Rückpositiv) ernstlich Konkurrenz gemacht hat. Ich behalte mir vor, über diese Frage gelegentlich in anderem Zusammenhang zu sprechen.

mitteln Gebrauch zu machen, die er bereit hält, um z. B. inhaltlich kontrastierenden Versen eines Strophenlieds gerecht zu werden. Daß Bach und seine Umgebung hierfür feine Ohren hatte, wird sich in mehreren Fällen aufzeigen lassen. Scheinbar gibt es aber, so meint der Laie, keinen besseren Beweis für die „Vieldeutigkeit der Musik“ als eben die Existenz Bachscher Parodien. So ausgesprochen, ist das ein Trugschluß. Musik, vor allem gesungene, ist immer eindeutig. Denn unter Musik verstehen wir nicht die schwarzen und weißen Notenköpfe der Partitur, sondern ihre lebendurchpulste Wiedergabe durch einen Ausführenden. Mit andern Worten: die Deutung einer Musik hängt von ihrem Vortrag ab und von allem, was dieser Vortrag an Interpretationsmöglichkeiten herausholt. Daher wird sich die Eigenschaft einer Parodie als mißlungen erst dann herausstellen, wenn keine Möglichkeit gegeben ist, ihr mit Vortragsmitteln nahe zu kommen. Für Bachsche Stücke trifft dies nur in ganz wenigen Fällen zu.

Die Gegebenheit, im Bereiche der großen Kantatenmusik Weltliches und Geistliches miteinander zu vertauschen, war jedenfalls seit 1700 in erhöhtem Grade vorhanden. Der Parodist konnte zwei Wege einschlagen. Entweder hielt er sich an die Worte der weltlichen Originaldichtung derart, daß er den Grundaffekt, z. B. zärtliche Liebe, unangetastet ließ und nur dort ins Geistliche umbog, wo der Wortausdruck es erheischte; oder er ging von vornherein selbständig erfindend vor, indem er der bestehenden Musik einen vom Originaltext abweichenden unterlegte. Beide Fälle halten sich im Bereich der Bachschen Parodien die Wage.

Ehe hierüber einige Beobachtungen mitgeteilt werden, mag ein Zeitgenosse Bachs zu Worte kommen. Der Schlesier Gottfried Ephraim Scheibel, unter Kuhnau Student in Leipzig und wohlvertraut mit den Leipziger Musikverhältnissen um 1717, veröffentlichte im Jahre 1722 ein Büchlein „Zufällige Gedanken von der Kirchenmusik, wie sie heutiges Tages beschaffen“ (Frankfurt und Leipzig), in dem das ganze 5. Kapitel der Frage des Parodierens gewidmet ist. Als merkwürdiger Beitrag zur Affektenästhetik seiner Zeit soll der wichtigste Abschnitt daraus ohne größeren Abstrich wiedergegeben sein.

Daß die Kirchen-Music mit der weltlichen in Movirung der Affecten nichts eigenes habe.

„... Daß beyde Arten der Music .. in Motion der Affecten .. unterschieden seyn müsten, ist eine allgemeine Meinung, und die besten Musici und Componisten haben sie bejahet, und geglaubt, die Kirchen-Music müsse doch anders aussehen als die Weltliche, man müsse nicht so frey die Cadencen setzen, und dergleichen Dinge mehr, die mir immer vorkommen, als wenn sie selbst nicht wüsten, was die Motion der Affecten sey, ob sie gleich dieselben zu moviren suchen.

Ich wollt ihnen diese Meinung zugestehen, wenn sie mir wüsten die Diversion von der Freude, Traurigkeit und andern Affecten zu geben, die sie vielleicht ohne Grund in ihrem Gehirn machen. Es bleibt ein Affect, nur daß die Objecta variiren, daß z. E. hier ein geistlicher Schmertz, dort ein weltlicher empfunden wird, daß man hier ein geistliches, dort ein weltliches Gut vermisset usw. Wie ich mich über weltliche Dinge betrübe, so kann ich mich über geistliche betrüben; wie ich mich über diese erfreue, so kann ich mich über jene erfreuen. Der Thon, der mich in einer Opern vergnügt, der kann auch solches in der Kirchen thun, nur daß er ein anderes Objectum hat.

Ich weiß nicht, was man darwider will einwenden. Ich nehme eine weltliche Composition von einer Cantate, mache eine Parodie von einer geistlichen Materie drauff, und exprimire eben den Affect, den die Composition mit sich bringt, so wird eben dieser affectus sowohl movirt werden, als da er ein weltlich Objectum hatte, wornach er sich richtete, und wird deswegen seine Kraft nicht verlieren. Daß solches die Richtigkeit habe, will ich zum Exempel nehmen die erste Aria aus der II. Scena des I. Actus in der Opera Jupiter und Semele und zu ihrem Authorem hat Mons. Telemann; diejenigen, die vor fünf Jahren in Leipzig gewesen, werden sich ihrer zu erinnern wissen*). Semele singt:

Ich empfinde schon die Triebe,
Die der kleine Gott der Liebe
Meiner Seelen eingeprägt.
Ach wie kann sein Pfeil erquicken
Und die süsse Glut entzücken,
Die er in mir hat erregt.

Wer die Composition gehört, muß mir diese Parodie ungetadelt lassen:

Ich empfinde schon die Triebe,
Die mein Jesus, der die Liebe,
Meiner Seelen eingeprägt.

*) Durch dieses Zeugnis Scheibels wird Telemann als Verfasser der von Marpurg, Histor.-krit. Beyträge, V, 409 ohne Autornamen für das Jahr 1718 genannten Leipziger Oper sichergestellt.

Ach! Wie kann sein Wort erquicken
Und des Glaubens Glut entzücken,
Den sein Geist in mir erregt.

Auff gleichen Schlag klingt die folgende Aria in eben der Scena:

Meine Flammen sind so schön,
Daß ich mich von aller Pflicht
[Daß ich aller Fleisches-Pflicht*]
Durch ihr sonderbares Licht
[Durch des wahren Glaubens Licht]
Kann hinfort befreyet sehn.
[Mich kann fort befreyet sehn.]
Wo ein Gott verliebt will sprechen,
[Wo Gott will von Liebe sprechen,]
Müssen andre Bande brechen.
[Müssen ird'sche Bande brechen.]

Und ich wette, wollt ich mit einer gantzen Opera so verfahren, und nur das Objectum des Affects verändern, so würde einerley Affect movirt werden.

[Scheibel fährt fort, es wäre nur gut, wenn die heutige Kirchenmusik etwas] „lebhafftiger und freyer, c'est à dire, mehr theatralisch wäre, sie würde mehr Nutzen schaffen als die gezwungene Composition, der man sich in der Kirchen ordinair bedienet. ... Die Leute sind des alten Schlendrians und der Hammer-Schmiedischen Composition gewohnt, da weder Anmuth noch Zierligkeit drinnen stecket, und die meisten denken, alles was fein altväterisch und einfältig klinget, schicke sich am besten für die Kirche. Kommet nun vor ihr Gehöre eine Cantate, die nach der neuen ungezwungenen Art gesetzet, so verwundern sich etliche drüber, andere eben, weil sie dergleichen bei weltlichen Musiken gehöret, denken flugs, es sey eine Sünde, solche freye Composition schicke sich nicht in die Kirche, quasi vero, als wenn die Affecten nicht so gut dörfften in der Kirche movirt werden, als außer derselben in einer Opera oder in einem Collegio musico.

Und ich weiß nicht, woher die Opern allein das Privilegium haben, daß sie uns die Thränen auspressen sollen, warum geht das nicht in der Kirchen an? Nein, da müssen Choralia ausgeführt werden, da hört man Contra-Puncte und was des Zeugs mehr ist, welches mehr einem Organisten zum Praeludiren als die Zuhörer zu erbauen dienlich ist."

Zu diesen Bemerkungen Scheibels, die ein Stückchen Schopenhauer und Hanslick vorwegnehmen, wird man Stellen aus Scheibes „Critischem Musicus" (1737, 17. und 18. Stück)

*) Ich setze die parodierenden Zeilen unter die originalen.

halten dürfen, die in ähnlichem Sinne, wenn auch gemäßigter, über die Freiheit des Kirchenstils handeln. Auch sonst ist die Frage in der ästhetischen und polemischen Literatur dieser Jahre häufig angeschnitten worden. Sie regt noch heute zu mancherlei Erörterungen über Umfang und Grenzen des musikalischen Ausdrucks an. Daß Bach ihr ernstlich nachgedacht, zeigt sein Verhalten in entsprechenden Fällen. Sie sämtlich aufzuzählen erübrigt sich; es wird ausreichend sein, sein Verfahren an einigen zu prüfen.

Bachs Methoden bei der Umänderung seiner Originale tragen, wie nicht anders zu erwarten, die ganze Vielseitigkeit seines nachdenklichen Geistes zur Schau und sind auf keine Formel zu bringen. Die spielende Beherrschung alles Technischen gestattete ihm, schier unmöglich dünkende Aufgaben, wie etwa das Hineinkomponieren eines Chorsatzes in einen vorhandenen Instrumentalsatz, mit Leichtigkeit zu lösen. Beschränkt er sich einmal auf kleine deklamatorische oder melodische Nachbesserungen, so ist er ein andermal bemüht, der Bildlichkeit des neuen Textes nachzuhelfen oder nicht mehr zutreffende Tonsymbolik zu beseitigen. Oder er verwandelt eine Instrumentalstimme in eine Singstimme oder holt eine solche aus einem mehrstimmigen Ritornell heraus. Sieht er, daß von einem gewissen Punkte an ohne neue Musik nicht auszukommen ist, so läßt er das Original rücksichtslos fallen. Oder aber er beginnt mit der alten Musik, fängt dann an zu korrigieren, streicht, erfindet Neues, streicht abermals und arbeitet sich schließlich während des Schreibens so in Eifer, daß vom ersten Entwurfe kaum mehr als die Hälfte übrig bleibt.

Im ganzen wird man bemerken, daß ihn ein gewisser Respekt vor der ersten Eingebung beherrschte. Vor allem in betreff der konstruktiven Eigenheit der Stücke. Mögen die Eingriffe ins melodische oder harmonische Leben der Stimmen noch so tief sein, nur in ganz wenigen Fällen tastete er den Periodenbau an und fügte Takte mitten hinein. Daß er irgendwo solche später gestrichen, kommt anscheinend überhaupt nicht vor. Ebenso hält er meist zäh an der melodischen Führung und Figurendisposition der konzertierenden Soloinstrumente

fest, was zuweilen so weit geht, daß vom Original nur diese bewahrt, alles übrige umgebildet ist[1]). Ein Zeichen also, welchen Wert er auf diese obligaten Stimmen legte und wie ihre Erhaltung ihm mehr am Herzen lag als die der Vokalstimme. Auch der Continuo des ersten Entwurfs wird in der Regel konserviert, selbst wenn die Gesangstimme neue Musik erhält. Läßt er sich dennoch auf kurze Strecken nicht ohne Zwang aufrecht erhalten, so wird wenigstens dafür gesorgt, daß er sobald als möglich wieder ins alte Bett hinübergleitet. Mit einem bewundernswerten Gefühl für rhythmischen Wellenschlag und Euphonie vermag Bach dabei solche veränderte Stellen mit ihrer Umgebung zu verschweißen. Es mag kaum zwei oder drei geben, wo der Hörer, dem das Original nicht gegenwärtig ist, eine Spur jener Naht entdeckt, die ursprünglich nicht Zusammengehöriges verbindet[2]). Allerdings pflegte Bach, und das macht seine Parodien für Anhänger der Rutz-Sieversschen Einstellungstheorie zu keineswegs leicht zu behandelnden Objekten, zwischen Parodie und Entstehungszeit des Originals niemals lange Zeit verstreichen zu lassen. Gewöhnlich fallen beide in einen Kreis von vier bis acht Jahren, selten darüber hinaus. Das verhinderte ein allzuschnelles Abrücken von dem ursprünglichen Einfall und folglich die Notwendigkeit, sich künstlich auf eine längst überholte Linie des Schaffens einstellen zu müssen. Beispiele, wie sie Händel mit dem wiederholten Aufgreifen einer Melodie nach langen Jahren, ja Jahrzehnten bietet, wobei diese jedesmal eine geistige Metamorphose erlebt, sind bei Bach zu zählen. Eins der wenigen bekannteren ist die Umwandlung der kleinen Ariette der Hirtin Pales „Weil die wollenreichen Herden“ aus der Jagdkantate (1716 für Weissenfels) in die Arie „Mein gläubiges Herze“ der Pfingstkantate „Also hat Gott die Welt geliebt“ (1735), die sich zu jener wie die Blüte zum Keim verhält.

---

1) Ein bezeichnendes Beispiel ist die Qui tollis-Arie der F dur-Messe, verglichen mit der Arie „Weh, der Seele“ aus „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben“.

2) Vgl. etwa den geistvoll geänderten Mittelteil der Quoniam-Alt-Arie der A dur-Messe mit ihrem Original in der Kantate Nr. 79.

Und noch eins an den Bachschen Parodien verdient Beachtung: das grenzenlose künstlerische Verantwortungsgefühl. Daß je seine Werke zum musikalischen Evangelium der Nachwelt werden und von dieser Takt für Takt studiert werden würden, hat er gewiß niemals geahnt. Dennoch trieb es ihn, um vor sich selbst rein dazustehn, auch bei Parodien, für die ein anderer vielleicht nur halbe Kraft eingesetzt hätte, zu Nachbesserungen von so relativ unwichtiger Gegenständlichkeit, daß man ernstlich von einem „philologischen Gewissen“ Bachs sprechen muß. Es quält ihn, wenn ein Bildsymbol der Parodiedichtung nicht anschaulich mit der alten Musik mehr harmoniert, wenn — um zwei Beispiele zu nennen — das Wort »altissimus« im Quoniam der F dur-Messe nicht wirklich den höchsten Ton in der Melodielinie erhält oder in der Tenorarie „Frohe Hirten, eilt“ des Weihnachtsoratoriums die Ausdrücke „eilen“ und „Anmut“ nicht gehörig gemalt sind. Aber auch wenn der Tonzug im Original nicht glatt und natürlich genug hinläuft, wenn die Baßführung Spuren der Flüchtigkeit aufweist, greift er zur Feder, erfindet er neue Kontrapunkte, neue Ausweichungen, neue Höhepunkte. Und so kommt es, daß viele seiner Parodiemusiken einen zum mindestens in Einzelheiten höheren Grad der Durchbildung haben als die ursprünglichen Erfindungen. Nur wenn äußerer Druck auf ihm lastete, — so dürfen wir annehmen — schloß er Kompromisse und ließ Ungerades gerade sein, wie in der sogleich anzuführenden Notenprobe. Zur Transposition von Arien schritt er ebenso wie zum Wechsel der Stimmgattung wohl nur aus äußeren Gründen. Dagegen trägt sehr oft eine neue Instrumentation dem durch die Parodie veränderten Stimmungskreise Rechnung.

Der Bemerkung Rusts im Vorwort zu Band 5, 1 der Bachausgabe (S. XXXII), Bach habe bei der Komposition seiner weltlichen Kantaten von Anfang an ihre gelegentliche Verwendung in der Kirche mit bedacht, wird nicht allzuviel Gewicht beizulegen sein. Schließlich war eben doch jede Arie, wenn sie sich nicht gerade in lasziven Tönen bewegte, der Parodie zugänglich. Gerade die Wiederau-Kantate von 1737 (B.-A. 5, 1, 323) aus der Feder Picanders, an die Rust an-

knüpft und zu welcher später die Parodie „Freue dich, erlöste Schar" entstand, widerlegt im Grunde Rusts Annahme. Mit den auffällig oft angebrachten lombardischen Rhythmen, dem galanten Menuetschritt der ersten Arie und anderen volkstümlichen Wendungen spekulierte Bach offensichtlich und gewiß ohne weitere Nebenabsichten auf den Liebhabergeschmack des ehrenwerten Herrn von Hennicke. Die Parodiedichtung, obwohl vermutlich ebenfalls von Picander herrührend, wurde eine der wenigen völlig mißlungenen im Bachschen Kantatenwerke. Bachschem Geiste völlig entfremdet ist in der neuen dichterischen Formung z. B. die Baßarie im zweiten Teil. Man sehe allein den Anfang:



Original: Ich will dich hal = ten und mit dir
Parodie: Ich will nun haſ = ſen und al = les



wal = ten, wie man ein Au = ge zärt = lich hält.
laſ = ſen, was dir, mein Gott, zu = wi = der ist.

bei dem die Streicher das Tändelnde, das vor dem Publikum der Wiederauer Spießbürger ehemals seine Berechtigung hatte, ihrerseits noch unterstreichen. Ebenso sinnlos wirkt in der Kirchenkantate die Sperontesmusik der Altarie:



Original: Eilt, ihr Stun=den, wie ihr wollt___, rot = tet
Parodie: Kommt, ihr an = ge = focht = nen Sün=der, eilt und



aus und stoßt zu = rük = ke___, a = = ber
lauft, ihr A = dams=kin = der___, eu = = er



mer = ket das al = lein___,
Hei = land ruft und schreit___,

Auch hier gehen in der Parodie Text und Musik auseinander, und es ist fraglich, ob nicht angesichts dieser vergnügten Balletmusik selbst Scheibel an seiner Theorie wankend geworden wäre. Wie Bach angefochtene Seelen eilen läßt, hat er in der Baßarie in der Johannespassion gezeigt. Daß er im vorliegenden Falle nicht nur eine Parodierung überhaupt zuließ, sondern auch seinerseits nicht das geringste tat, die ursprüngliche Bestimmung zu verwischen, deutet auf irgendeine unvermutet an ihn herangetretene lästige Obliegenheit. Große Stücke wird er auf diese Leistung niemals gehalten haben.

Eine der kühnsten Parodien im Bachschem Kantatenbereich ist die geistliche Version der Arie „Ich will dich nicht hören" aus der Geburtstagskantate „Die Wahl des Herkules" (1733; B.-A. 34, 153) in die Arie „Bereite dich, Zion" (1734; B.-A. 5, 2, 32) aus dem Weihnachtsoratorium, das ja zum allergrößten Teile aus Parodien besteht. Dort (a) wehrt sich Herkules mit der ganzen Kraft eines empörten jungen Helden gegen die Verführungen fleischlicher Lust, hier (b) singt die gläubige Seele schwärmerische Sehnsucht nach Jesus in die Welt:

a.

Ich will dich nicht hören, ich will dich nicht wissen,
Verworfene Wollust, ich kenne dich nicht.
Denn die Schlangen,
So mich wollten wiegend fangen,
Hab ich schon lange zermalmet, zerrissen.

b.

Bereite dich, Zion, mit zärtlichen Trieben
Den Schönsten, den Liebsten bald bei dir zu sehn.
Deine Wangen
Müssen heut viel schöner prangen,
Eile, den Bräutigam sehnlichst zu lieben.

Die dem Dichter (Picander) gestellte Aufgabe war groß und schwierig. Kein anderer als Bach selbst mag ihn zur Lösung ermuntert haben in der festen Überzeugung, daß die seelische Substanz seiner Musik so dehnbar sei, daß sie sich auch einem scheinbar widerstrebenden dichterischen Gedanken würde fügen können. Anhaltende Besprechungen und Versuche

beider mögen vorangegangen sein, ehe die letzte Fassung gefunden war. Sie bedeutet eine außerordentliche Leistung. Sie zeigt das Dichtergeschlecht Bachs von einer Seite, die wir heute mit einer gewissen Überhebung im Herzen ganz unbeachtet lassen: als gründliche Kenner der letzten Feinheiten des musikalischen Ausdrucks und als Beherrscher der poetischen Sprachtechnik, wobei durchaus nicht ins Gewicht fällt, daß ihre Bilder und Vergleiche heute längst als überwunden anerkannt sind. Wer dem nicht beipflichtet, mag aufgefordert sein, Picanders Leistung — natürlich unter ähnlichen schwierigen Voraussetzungen — zu übertreffen. Diese Männer besaßen einen Schatz an musikästhetischer Einsicht, der späteren Dichtern, etwa Übersetzern Mozartscher Operntexte, allmählich ganz abhanden kam.

Die Musik dieser Herkulesarie ist, dem Textinhalte entsprechend, auf die Geste schroffen Abweisens gestellt. Vorspiel und Gesangsbeginn erklären sich gegenseitig:





Die Beischrift staccato in der Violinstimme bezweckt, die Geiger zu demselben kräftigen, ja harten Ton anzuleiten, den der Sänger für seine ersten Worte gebrauchen muß. Es liegt Trotz in diesem energischen Achtelanfang. Mit dem Auftakt zum 9. Takt erhebt sich eine Sechzehntelfigur:



die, ebenfalls kräftig gestoßen, jene abweisende Geste bedeutet, die des Sängers entschiedene Weigerung an die Wollust begleitet:



Damit sind die Ausdruckselemente des ersten Arienteils bestimmt. Sinngemäß vorgetragen, lassen sie keinen Augenblick über den Affekt des Stückes in Zweifel.

Wie verhält sich demgegenüber die Parodie im Weihnachtsoratorium?

Bach läßt zunächst mit der Violine eine Oboe d'amore, mit dem Baß ein Fagott mitgehen und erreicht damit einen weicheren, sonoren, pastoral gefärbten Klangcharakter, den der Hörer noch aus dem vorangehenden Rezitativ im Ohre hat. Ferner: die Beischrift staccato fehlt; dafür erscheint folgende Phrasierung für die Instrumente:



Diese Bindebögen nebst Vorhalten und Triller auf e' stehen zwar (mit Ausnahme des Bogens im 5. Takt) nicht in Bachs autographer Partitur, sondern nur in den Stimmen, haben aber nach Maßgabe ähnlicher Fälle dennoch als seine letzte Meinung zu gelten[1]). Die Musik ist plötzlich eine andere geworden. Nichts mehr von Trotz und herrischem Abweisen. Mild und freundlich, im wahren Sinne des Wortes „schmeichelnd" und „zärtlich" berühren diese gebundenen Achtel- und Sechzehntelmotive, die folglich auch nicht f, sondern p oder wenigstens mf zu denken sind. Ebenso, d. h. zart und liebenswürdig wird der Sänger sein „Bereite dich, Zion" beginnen

[1]) Da Bach die Musik der geschlossenen Nummern des Weihnachtsoratoriums nur aus den weltlichen Gelegenheitswerken abzuschreiben hatte, begnügte er sich vielfach mit einmaliger Angabe der Phrasierung oder merkt sie überhaupt nicht an. Wurde aber zum Ausschreiben der Stimmen geschritten, so ließ er größte Sorgfalt walten und korrigierte vieles hinein, was die Partitur verschweigt. Selbst noch bei den ersten Proben scheint er in Dingen der Phrasierung und Vorhalttechnik manche neue Anweisung erteilt zu haben, kenntlich an der fremden Tinte und Handschrift dieser Zutaten. Die nach Autograph und Originalstimmen revidierte Neuausgabe der Partitur des Weihnachtsoratoriums durch den Verfasser (bei E. Eulenburg, Leipzig) macht viele dieser Zusätze in den Orchesterstimmen zum ersten Male kenntlich.

müssen. Aus dem stampfenden „ich will nicht" des Herkules ist durch den geforderten neuen Vortrag eine überschwengliche Anrede an den „Schönsten", den „Liebsten" geworden, und die ehemalige energische Abwehrbewegung der Sechzehntel hat sich in das Gegenteil: schmeichelndes Werben verwandelt, das nicht lieblich genug herausgebracht werden kann. Allein an den musterhaft deklamierten vier Takten:



Original: ver = wor = fe = ne Wol=lust, ich ken = ne dich nicht.
Parodie: den Schönsten, den Lieb = sten bald bei dir zu sehn.

wird ein Sänger lehrreiche Studien über die Wandlung des musikalischen Ausdrucks mit Hilfe gegensätzlicher Vortragsarten machen können.

Im zweiten Teile der Herkulesarie zu den Worten „Denn die Schlangen, so mich wollten wiegend fangen" hatte Bach malerische Ringelfiguren im Begleitbaß geschrieben. Für sie in der Parodie ein entsprechendes Bild zu finden, war anscheinend nicht möglich, und so entschloß sich der Dichter, unter Beibehaltung des gleichen Reimklangs, zu den Worten „Deine Wangen müssen heut viel schöner prangen", die zu den wiegenden Gesangsphrasen ausgezeichnet passen. Obwohl damit die Ringelfiguren ihren Sinn verloren, ließ Bach sie, da ihre Wirkung nicht aufdringlich ist, stehen. Größere Eingriffe erforderten die folgenden Takte bei den Worten „schon lange zermalmet, zerrissen", deren starke Bildlichkeit in der Parodie zu beseitigen, gegebenenfalls durch eine andere zu ersetzen war. Wie zwanglos das geschah — allerdings unter Einschiebung zweier Takte — ergibt folgende Untereinanderstellung:

Original: lan = = = ge zer = ris = sen, zer=

Parodie: sehn = = lichst zu lie = ben, ei= =

: : : : : : : mal=met, zer : riſ : ſen.
: : le den Bräu=ti : gam ſehn=lichſt zu lie : ben.
Denn die Schlangen, ſo mich woll : ten wie : gend
Dei : ne Wangen müſ : ſen heut viel ſchö : ner
fan : gen, hab' ich ſchon lan : ge zer : mal=met, zer=
pran : : : : : : : : : : : :
riſ : ſen, hab' ich ſchon lan : : : : :
: : : : : : : : gen, ei : le, den
: : ge zer : mal : met, zer : riſ : ſen.
Bräu : ti : gam ſehn : lichſt zu lie : ben.

Ähnlich wie hier arbeitete Bach in der Parodiearie „Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh“ des Weihnachtsoratoriums, deren Original in der Herkuleskantate im Munde der Wollust erklingt. Hier wie dort ein Wiegenlied, dient sie als klassischer Beleg für Scheibels Erkenntnis, daß der „movierte Affekt“ beide Male derselbe und nur sein »Objectum«, durch die begriffliche Vorstellung hinzugebracht, verschieden ist. Eine berühmte Stelle in Schopenhauers Musikästhetik drückt mit andern Worten das gleiche aus. Daß in dem weltlichen Stücke ein Sopran, im geistlichen ein Alt singt, ist minder wesentlich als daß Bach dem Weihnachtsstücke abermals Oboen (im Einklang mit den Streichern) zugesellt[1]). Unbedeutende Veränderungen der Melodielinie ergaben sich aus der veränderten Stimmlage, größere im zweiten Teile, wo das Wort „erfreuen“ (ehemals „Schranken“) Bachs Phantasie stark anlockte.

Original (in die Sopranlage transponiert):
und er = ken = ne kei = ne Schran=ken, er=

Parodie:
wo wir un = ser Herz er = freu = = =

ken = ne kei = ne Schran = ken, kei = ne Schran = = =

= = = = = = en, wo wir un = ser Herz er=

Schran = = = = = = = = = = ken

freu = = = = = = = = = en; la=

[1]) Die die Gesangsstimme mitführende Flöte fehlt in der autographen Partitur; sie ist nur als Orchesterstimme vorhanden und wird, vielleicht aus rein praktischen Erwägungen heraus, von Bach erst bei der ersten Probe als rätlich erkannt worden sein.



Dabei erhielt auch der Baß eine neue Führung.

Minder gelungen ist die Parodie der Echoarie der Herkules=kantate (34, 141). Abgesehen von der geradezu unverständlichen Diktion im Weihnachtsoratorium „Flößt, mein Heiland, flößt dein Namen auch den allerkleinsten Samen jenes strengen Schreckens ein“ entbehrt sie der rechten Begründung des Echospiels. Im weltlichen Stücke wird das „treue Echo dieser Orten“ wirklich befragt und angerufen; sein wechselnder Widerklang hat Anmut und Sinn, die dem geistlichen fehlen. Auch deklamatorische Unebenheiten sind stehen geblieben.

Sehr geschickt wiederum hat sich der Dichter bei der Umdeutung der Arie „Auf meinen Flügeln sollst du schweben“ benommen (Herkuleskantate, S. 147); sie steht in emoll und fordert einen Tenor. Im Weihnachtsoratorium („Ich will nur dir zu Ehren leben“) verbleibt sie dem Tenor, ist aber im Anschluß an das vorhergehende Rezitativ in F dur nach d moll gerückt. Die abweichende Instrumentation — dort Oboe solo mit ersten Violinen, hier zwei Violinen als konzertierende Instrumente — fällt für den Gesamteindruck nicht ins Gewicht. Die Bildlichkeit der Worte „schweben“ und „steigest“ der Vorlage trifft mit der der Parodieworte „leben“ und „Kraft und Mut“ ausgezeichnet zusammen. Nur das Wort „eifrig“ hat Bach zweimal besonders hervorgehoben. Im Mittelteile erfreuen zarte, sinnvolle Umbildungen.

Einen Gewaltstreich begingen Dichter und Komponist mit der Umbildung des Alt=Tenor=Duetts „Ich bin deine, du bist meine, ich küsse dich, küsse mich“ derselben Kantate zu dem Sopran=Baß=Duett „Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen“ des Weihnachtsoratoriums. Zwar lassen sich beide Stücke auf einen gemeinsamen seelischen Nenner bringen:

Inbrunst, Hingegebensein; aber der Sinn beider ist völlig verschieden. In der weltlichen Kantate handelt es sich um ein Liebesduett zweier Personen, die sich mit Ich und Du bezeichnen: hier Herkules, dort Jugend. Wie verliebte Paare auf der Bühne nehmen sie sich gegenseitig die Worte von den Lippen derart, daß der eine stets vom Ich spricht, wenn der andere das Du anredet. Bach hat dieses innige Verschlungensein zweier Seelen herrlich ausgedrückt und besonders zu den Worten des Mittelteils „Wie Verlobte sich verbinden" eine feine, zart tändelnde Musik geschrieben.

Dem gegenüber sieht die geistliche Fassung von jeder Dialoganspielung ab. Die beiden Singenden, hier gleichsam Vertreter ein und derselben Klasse, tragen ein und denselben Text gemeinsam vor. Statt vom Küssen ist von Gottes Mitleid und Erbarmen die Rede:

A. T. Ich bin deine, ich küsse dich, küsse mich.
(Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen, Herr, dein Mitleid...)
S. B. Du bist meine, küsse mich, ich küsse dich.
(Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen, Herr, dein Mitleid...)

So gewagt die Vertauschung dieser getrennten Gefühlswelten von vornherein war, Bach hat keinen Anstand genommen, sie zu versuchen. Ja, er selbst mag den Dichter auf den seelischen Generalnenner beider aufmerksam gemacht haben. Den thematischen Grundstoff des ersten Teils, die gesamte charakteristische Führung der Stimmen ließ er unverändert, ausgenommen da, wo das Wort „Erbarmen" weiblichen Schluß und die Lage des Singbasses Oktavversetzung forderten. Statt der beiden ursprünglichen Violen wählte er aus klangtechnischen Gründen zwei Oboi d'amore. Und so rollt sich denn das frühere Liebesduett mit all seinen kleinen zärtlichen Schmeichelfiguren nunmehr als eine tröstlicher Gewißheit sichere Bitte um Gnade ab. Wie überzeugt muß Bach gewesen sein, daß seine Sänger sich nicht im Ton und Vortrag vergriffen, seine Bläser die Vorschläge und stakkierten Sechzehntel des 13. und 14. Taktes richtig deuteten! Auf raffinierter Berechnung des Dichters beruht der überraschende Zusammenfall der Worte „küsse" und „tröste" an dieser Stelle:

Original: (Ten.)

küs - - - se mich,

Parodie:

trö - - - ste uns

Problematisch wurde der Fall erst bei Beginn des zweiten Teils. Für diese Hochzeitsmusik mußte Picander unbedingt Verwandtes ersinnen. Und er fand keine üble Lösung:

Wie Verlobte sich verbinden,
(Deine holde Gunst und Liebe,)
Wie die Lust, die sie empfinden,
(Deine wundersamen Triebe)
Treu und zart und eiferig: so bin ich.
(Machen deine Vatertreu wieder neu.)

Er näherte sich also dem Inhalt der Originaldichtung, indem er Liebe, Triebe, Treue — nach Schopenhauers Ausdruck — in abstracto, „ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu" musikalisch wirken ließ. Wer da weiß, unter welch sinnlichem, ja lüsternem Bilderschwulst der Pietismus damals Jesus als Seelenbräutigam feierte, wird weder Picander noch Bach den Vorwurf machen, in diesem Falle über das Maß hinausgegangen zu sein. Die wenigen Notenänderungen, etwa das Fallenlassen der Triller, betreffen keine wesentliche Ausdrucksänderung; auch die Umlegung der Koloraturen in den vorletzten Takten geschah lediglich aus Gründen bequemerer Ausführbarkeit.

Die Baßarie „Erleucht auch meine finstre Sinnen" im 5. Teile des Weihnachtsoratoriums hatte Bach kaum ein Vierteljahr vorher in der Huldigungskantate „Preise dein Glücke" (5. Okt. 1734) von einem Sopran auf den Text „Durch die von Eifer entflammeten Waffen" singen lassen. Damals hatte sie, in h moll stehend, konzertierende Flöten und als Grundbaß unisone Violinen und Violen; in der Umformung (fis moll) bekam sie eine Oboe d'amore und gewöhnlichen Orgel-

kontinuo. Die Sopranfassung ist ohne Zweifel die wirksamere. Daß Bach sie im Oratorium für Baß umschrieb, mag auf die ersten Worte, die von „finstern" Sinnen sprechen, und auf den äußerlichen Umstand zurückzuführen sein, daß er der mit Arien nicht sonderlich reich bedachten Baßstimme innerhalb dieser zyklischen Komposition ihr gutes Recht wahren wollte. Stärkere Veränderungen finden sich im Mittelteil bei der Stelle „Dein Wort soll mir die hellste Kerze..", wo die alte Musik etwas spießbürgerlich geraten war.

Eine Anzahl anderer Bachscher Parodien haben insofern geringere Bedeutung, als die neuen Texte nur poetische Variationen des ursprünglichen sind, die Musik also ohne weiteres übernommen werden konnte. Solcher Art sind die Dichtungen zu den halbgeistlichen Trauungskantaten, deren Musik in stimmungsverwandten Sonn- und Festtagskantaten wiederkehrt. Als Hauptbeispiel kann „O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe" (B.-A. 41, 119 und 7, 119) gelten. Dennoch hat Bach vielfach eingegriffen; in einigen Fällen, wie es scheinen will, mit der Absicht, den überschwenglichen, bräutlichen Ton zu dämpfen. Die schöne Baßarie „O du angenehmes Paar" aus „Gott ist unsre Zuversicht" (B.-G. 13, 1, 129) hat als konzertierendes Instrument das in älterer Zeit als spezifisch amoroses Instrument geltende Fagott, wozu noch Oboe und zwei Violinen con sordino (ohne Viola) treten. Das gibt einen süßen, schwärmerischen Klang. In der entsprechenden Weihnachtskantate „Ehre sei Gott in der Höhe" (B.-A. 41, 109) singt eine Altstimme, aber nur zu zwei Flöten und einem konzertierenden Violoncello. In der Trauungskantate „Gott, Beherrscher aller Dinge" (B.-A. 41, 168) setzt Bach ein Duett für Alt und Tenor („Herr, fange an"). Als ihn der Textanfang „Gott, man lobt dich in der Stille" verlockt, zu der Musik jenes zu greifen, merkt er, daß die Musik zu zart, zu wiegend, zu lieblich ist, um eine Ratswahl einzuleiten. So behält er nur das Ritornell und seine Thematik bei und schreibt unbekümmert um das Original ein völlig neues, mächtig ausgreifendes Solostück für Alt. Ob freilich die Trauungskantaten sämtlich als Originale anzusehen sind, ist fraglich.

Die schlechte Textunterlegung des großen Eingangschors „Dem Gerechten muß das Licht“ (B.-A. 13, 1, 6) weist z. B. auf eine Parodie hin:



und auch die Flötenpassagen im Rezitativ „Wohlan, so knüpfet denn ein Band“ passen nicht zur Bildlichkeit dieses Textes.

Kräftige Ausnutzung durch den Komponisten erfuhr die Musik zum Geburtstage des Fürsten von Anhalt-Cöthen 1726 „Steigt freudig in die Luft“. Sie diente Bach zur Bestreitung zweier weiterer Gratulationskantaten: für einen Lehrer (nach Spittas Vermutung Rektor Gesner) und für den Professor Rivinus, ferner einer Adventskantate „Schwingt freudig euch empor zu den erhabnen Sternen“. In B.-A. 34, XVI ff. findet sich eine Gegenüberstellung sämtlicher vier von Picander herrührender Dichtungen. Sie stellen die köstliche Unbefangenheit der Zeit in helles Licht, etwa in der vierten Arie, wo mit denselben „gedämpften, schwachen Stimmen“ einmal die junge anhaltische Fürstin, dann der verehrte Lehrer der Wissenschaft, dann Gottes Majestät und schließlich der Leipziger Universitätsprofessor apostrophiert wird. Überhaupt läßt sich nicht verkennen, daß Bach und sein Dichter beim Parodieren weltlicher Stücke in andere weltliche sorgloser als sonst verfuhren. Gewagt war es z. B., die dem Professor August Müller gewidmete Äoluskantate später für die Krönungsfeier Augusts III. mit dem Textanfang „Blast Lärmen, ihr Feinde“ wieder zu verwenden. Fand diese Aufführung auch im Rahmen des Collegium musicum (wahrscheinlich sogar im Freien) statt, so mochte es doch bedenklich erscheinen, dir berühmte Baßarie:

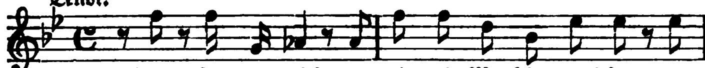
Wie will ich lustig lachen,
Wenn alles durcheinander geht.

auf die Worte vortragen zu lassen:

> Nun blühet das Vergnügen,
> Nachdem August den Thron besteigt.

Ein Schalk konnte Bachs tolle Malereien des Durcheinander leicht auf das Wackeln des königlichen Throns beziehen. Oder wenn die Pallasarie „Angenehmer Zephyrus" mit den luftigen Violinsoli schlankweg mit den Worten „Großer König unsrer Zeit" belegt wurde[1]). Da freilich der junge Kurfürst mit dem ehemaligen Empfänger der Äoluskantate den Rufnamen teilte, brauchte sich der Dichter für den Schlußchor »Vivat August, August vivat!« nicht weiter zu bemühen.

Die Cöthensche Geburtstagskantate „Mit Gnaden bekröne der Himmel die Zeiten" hat eine geistliche Parodie in der Kirchenkantate „Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß" (28, 85) gefunden. Diese Parodie liegt in drei Lesarten vor, von denen die erste insofern merkwürdig ist, als sie sogar die Seccorezitative des weltlichen Originals unangetastet mit herübernimmt:









1) Gegenüberstellung der Texte in B.-A. 34, LIII ff. Diese Arie erscheint noch einmal in der Kirchenkantate „Gott, wie dein Name" mit dem Text „Jesus soll mein erstes Wort".

Solch Verfahren deutet auf große Eile und Verlegenheit. Bach hat denn auch diese Fassung sehr bald verworfen und den Rezitativtext in schlichterer Weise neu komponiert (vgl. 28, 103). Arie und Duett bedurften keiner wesentlichen Eingriffe. — Die andere Cöthener Kantate „Durchlauchtster Leopold“ (B.-A. 34, 3) mit ihrer streckenweis wörtlichen Parodie auf den zweiten Pfingstfeiertag „Erhöhtes Fleisch und Blut“ (35, 73) kann ebenfalls als Beleg für Scheibels Parodietheorie genommen werden. Als Bach diese höchst geschickt ausgeführte Umdichtung in Leipzig aufführte, war Fürst Leopold längst gestorben. Was hätte dieser wohl gesagt, wenn er die ehemals für seinen Geburtstag bestimmte Musik jetzt im Rahmen des Pfingstgottesdienstes und sich selbst mit dem lieben Gott gleichgesetzt gehört hätte! Bach brauchte im einzelnen weder etwas wegzunehmen, noch etwas hinzuzutun; denn abgesehen von der natürlichen Herzlichkeit und Dankbarkeit, die er dem Landesherrn gegenüber empfand, war der durch Erziehung und Vorurteil geschaffene Abstand in seinem Untertanenbewußtsein so groß, daß er beim Anrufen der göttlichen Majestät keine wesentlich anderen Töne zu erfinden brauchte als beim Anrufen der weltlichen. Und ebenso lauter und rein wie um den Tod Jesu trauerte Bach, wenn ein verehrtes gekröntes Haupt von dieser Erde abberufen wurde.

Durch Rust ist in B.-A. 20, 2, IX nachgewiesen worden, daß Bach zwei Chöre und drei Arien aus der Trauerode für die Königin Eberhardine (1726) in die von Picander gedichtete verschollene Markuspassion vom Jahre 1731 herübergenommen hat. Der Dichter der Trauerode war Gottsched gewesen. Bach mag Picander die Freiheit gestattet haben, sich bei der Parodie nicht allzu sklavisch an die Worte der Vorlage zu binden. Wenn A. Pirro beklagt[1], daß der Dichter insofern nachlässig gearbeitet, als die Bachsche Odenmusik nunmehr an vielen Stellen nicht mit dem Ausdruck der Passionsstrophen harmoniere, so ist das ein voreiliger Schluß. Denn nach allem, was bisher über Bachs Parodienverfahren gesagt wurde und

[1]) Im Abschnitt »Les compositions adaptées« (S. 346) seines Buches »L'Esthétique de J. S. Bach«, 1907.

noch zu sagen sein wird, darf mit Bestimmtheit angenommen werden, daß Bach die Trauermusik nicht unbesehen und unverändert passieren ließ. Eine Stelle wie:



wird er ganz sicher nicht zu dem Jesusanruf „Mein Heil . ." (in der Passionsarie „Er kommt") benutzt, ebensowenig die lange Note auf dem zweiten Worte der Arie „der Ewigkeit saphirnes Haus" für die entsprechende Zeile „Mein Tröster ist nicht mehr bei mir" beibehalten haben. Ein fünftes Stück der verlorenen Markuspassion, der Chor „Pfui dich, wie fein zerbrichst du den Tempel", ist, wie G. Freiesleben herausgefunden[1]), im Chor der Juden „Wo ist der neugeborne König" im 5. Teile des Weihnachtsoratoriums enthalten. Und so ist zu vermuten, daß zum mindesten die übrigen drei Arien „Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen", „Angenehmes Mordgeschrei", „Welt und Himmel nehmt zu Ohren" ebenfalls nicht ursprünglich für die Passion geschrieben waren.

Noch ein zweitesmal hat Bach eine weltliche Trauermusik zu einer Passionsmusik umgedeutet. B.-A. 20, 2. Xf. stellt neun Stücke der Matthäuspassion (1729) den entsprechenden aus der verlorenen Trauerkantate für den Fürsten Leopold von Anhalt-Coethen (wohl schon Ende 1728 begonnen) gegenüber. Auch hier ist nicht zu zweifeln, daß Bach nur die früheren Arienmodelle mit ihrer Thematik benutzt, im übrigen aber neuschaffend gestaltet hat. Die Passionsarie „Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zähren willen" kann so, wie wir sie heute kennen, unmöglich auf die Musik der früheren Worte „Erhalte mich, Gott, in der Hälfte meiner Tage" gesungen worden sein. Nicht nur wegen des metrischen Widerspruchs beider Textanfänge, sondern auch wegen der inneren Inkongruenz der Worte „meiner Zähren willen" — „Hälfte meiner Tage". Ebensowenig harmonieren Text- und Musik in der Arie:

---

1) Neue Zeitschrift für Musik, Jahrgang 83, Nr. 29/30.

Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen,
(Laß, Leopold, dich nicht begraben,)
Mein Jesu, gib es immer her!
(Es ist dein Land, das nach dir ruft.) usw. -

oder gar bei der Zeile:

Ich will bei meinem Jesu wachen.
(Geh, Leopold, zu deiner Ruhe.)

Der Verlust der Trauerkantate ist, da sie Bachs Parodieverfahren nach den verschiedensten Seiten hin beleuchtet hätte, außerordentlich zu beklagen. Vorläufig muß auch Spittas Vermutung (II, 450), die Passionsmusik zeige diesmal den ersten Entwurf, auf sich beruhen bleiben. Gegen sie würde die Verwendung der Gambe in der eben genannten Arie „Laß, Leopold"—„Komm, süßes Kreuz" sprechen; denn augenscheinlich schrieb Bach sie für einen der treuesten Kammermusiker des verstorbenen Fürsten, den Gambisten Christian Ferdinand Abel, der damit seinem Herrn einen wahrhaft sinnigen Abschiedsgruß in die Ewigkeit nachsandte.

Ins Bereich der Parodie fällt auch, um noch einen Augenblick bei den Passionen zu bleiben, die doppelte Verwendung derselben Chorsätze zu verschiedenen Texten in der Johannespassion. Von zwölfen der lebhaften, dramatisch eingreifenden Chöre hat Bach sechsmal je zweien dieselbe Musik gegeben. Nach der üblichen Numerierung der Klavierauszüge entsprechen sich 3 und 5, 23 und 25, 29 und 46, 34 und 50, 36 und 44, 38 und 42. Aus Bequemlichkeit kann das nicht geschehen sein; denn Bach kopierte die früheren Sätze nicht einfach, sondern nahm sich beim Anpassen an den neuen Text ebensoviel Zeit, als er vermutlich zur Niederschrift völlig neuer Musik gebraucht hätte. Einmal fügt er zur Erhöhung der Charakteristik eine ganz neue Begleitstimme zu (Nr. 5), ein andermal übernimmt er nur die obligate Flötenpartie und ein Stück Generalbaß, um alles übrige neu erstehen zu lassen (Nr. 46); außerdem liegen fast durchweg Transpositionen vor. Offenbar leitete ihn bei der Wahl der jetzt übereinstimmenden Sätze eine bestimmte Absicht; teils die Erwägung, daß sich durch solche

thematischen Beziehungen der Eindruck des Organischen unbedingt erhöhe, teils der Gedanke an schärfere Charakterisierung der Gruppen. Diese Hohenpriester und Schriftgelehrten, diese jüdischen Volksmassen bestehen aus Leuten, die entweder nur dem Buchstaben oder ihrem Instinkt nachgehen, deren geistiger Horizont also beschränkt ist. Was sie sagen, das sagen sie ohne viel Umstände, ohne Nachdenken, und da sie einer allgemeinen Suggestion unterliegen, sprechen sie nur nach, was andere ihnen vorgesagt. So koppelte Bach folgende einander bedingende Chorrufe:

Nr. 23. Wäre dieser nicht ein Übeltäter, wir hätten dir ihn nicht überantwortet.
„ 25. Wir dürfen niemand töten, wir dürfen niemand töten.

„ 34. Sei gegrüßet, lieber Judenkönig.
„ 50. Schreibe nicht: der Juden König.

„ 36. Kreuzige ihn, kreuzige ihn.
„ 44. Weg, weg mit dem, kreuzige ihn.

„ 38. Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz soll er sterben, denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht.
„ 41. Lässest du diesen los, so bist du des Kaisers Freund nicht, denn wer sich zum Könige macht, der ist wider den Kaiser.

Text und Musik sind in jedem einzelnen Falle so haarscharf in Übereinstimmung gebracht, daß sich nicht erkennen läßt, welcher Satzentwurf der erste, welcher der abgeleitete ist. Es ist zugleich das einzige mal bei Bach (ausgenommen die hmoll Messe), daß innerhalb eines Werkes die Parodie offen und mit künstlerischer Wirkung als solche hervortritt.

Eine besondere Gruppe der Parodien Bachs bilden diejenigen mit untergelegtem Messetext. Schalten wir die in B.-A. Bd. 11, 1 veröffentlichten vier einzelnen Sanctus, die unmöglich von Bach stammen können, und einige weitere kleine Sätze aus, so bleiben außer der Hohen Messe in hmoll nur die vier kurzen Messen in Fdur, Adur, gmoll, Gdur (B.-A. Bd. 8). Da ist nun auffallend, daß von den 48 einzelnen Stücken, die diese Messen enthalten, im Ganzen 27 mit völliger Bestimmtheit, 5 mit großer Wahrscheinlichkeit parodierte Sätze deutscher Kirchen- und Profankantaten sind. Sonach wären

nur 16 (sämtlich in der Hohen Messe befindlich) von vornherein auf den Messetext geschrieben. Deshalb jedoch anzunehmen, Bach habe im Grunde eine gewisse Abneigung gegen dessen Komposition gehabt, träfe nicht das Rechte. Ebensowenig vielmehr, wie er als Kantor die Verpflichtung hatte, für die lateinische Motettenmusik des Gottesdienstes durch eigene Werke zu sorgen — dazu standen Bodenschatz' Florilegium und andere ältere Sammlungen zur Verfügung —, ebensowenig lag ihm ob, Messen- und andere lateinische Stücke, soweit sie der protestantische Kultus noch brauchte, selbst zu setzen. Seine Vorgänger hatten das noch getan; er jedoch fühlte sich kontraktlich nicht gebunden und opferte lieber ganze Stunden mit Kopieren von Messen fremder Meister, als einen Zoll breit Zugeständnisse zu machen.

Mit der Hohen Messe verfolgte er den persönlichen Zweck, sich den Dresdener Hof geneigt zu machen, mit den vier kurzen Messen den andern, nach der Ernennung zum Hofkapellmeister (1736) sich dessen Gunst zu erhalten. Die ungeheuren Ausmaße des Kyrie und Gloria der Hohen Messe, die er 1733 in Dresden vorlegte, deuten auf Bachs Absicht, unter allen Umständen Eindruck zu machen. Im Gloria stehen zwei entlehnte Sätze, das Gratias und das Qui tollis. Für den ersten benutzte er den Einleitungschor der Ratswahlkantate „Wir danken dir, Gott" (1731; 5,1, 288). Eine Parodie kann man diese Entlehnung kaum nennen, denn der lateinische Text ist nichts anderes als eine Übersetzung des deutschen:

Wir danken dir Gott
(Gratias agimus tibi)
Und verkündigen deine Wunder.
(propter magnam gloriam tuam.)

Bach hält sich ziemlich genau an die ältere Fassung, stattet aber das Wort „gloriam" mit freien Achteldurchgängen aus. Dieser Satz erklingt ein zweitesmal, mit Ausnahme einer Baßfigur gleichlautend mit dem ersten, auf den Schlußworten der Messe „Dona nobis pacem": der schöne, kraftvolle Ausdruck eines, der den Frieden nicht erst zu erbitten braucht, sondern ihn schon in sich trägt und dafür Gott Dank abstattet.

In der Wirkung bedeutend gesteigert erscheint sodann der Chor „Gott, wie dein Name“ (Nr. 171; B.=G. 35, 3) als zweiter Credosatz der Messe. Der Anfang ist neu erdacht, und was in der Folge Takt für Takt an sinnvollen, schönen Veränderungen angebracht ist — stets unter dem Gesichtspunkt, den hohen, weihevollen Ton des Bisherigen nicht nur beizubehalten, sondern eher noch zu steigern —, das zeugt für Bachs innere Freudigkeit, einer als wertvoll erkannten Schöpfung noch höheren Wert aufzudrücken. Es gibt, pädagogisch betrachtet, für angehende Komponisten keine bessere Einführung in die „Lehre vom Kontrapunkt“ als den Vergleich solcher Bachschen Umarbeitungen.

Eine feine, bis ins Letzte durchdachte Parodiearbeit ist ferner das »Qui tollis« geworden, für das der Kantatenchor „Schauet doch und sehet“ die Musik lieferte. Trompete und Oboi da caccia fallen weg, ebenso die 16 Takte Vorspiel. Folgende Anfänge entsprechen sich:

Alt.
(Kantate) Schau = et doch und se = het, ob
Alt (nach d moll transponiert).
(Messe) Qui tol - lis pec - ca - - - -

ir = gend ein Schmerz sei wie mein Schmerz,
- - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis,

Wie mühelos hat Bach die Aufgabe gelöst, den um soviel silbenärmeren lateinischen Text unter Berücksichtigung schöner, deutlicher Deklamation unterzubringen! Kein Takt ohne Trennung langer oder Bindungen kürzerer Noten um dieses Zweckes willen. Gelegentlich unscheinbare Zutaten. Die durchgehenden stakkierten Viertel des Violoncells fehlen dem Kan=

tatenchor; sie geben dem Messensatz eine stärkere Schattierung ins Ernste und deuten auf den Et incarnatus- und Crucifixus-Abschnitt vor. Ihretwegen wird man das Tempo noch etwas langsamer nehmen müssen als beim Kantatensatze.

Das »Et incarnatus est« selbst war, wie Rietz im Vorwort zu B.-A. 6, XXIV und Spitta II, 532 nach der autographen Partitur mitteilen, von Bach nicht ursprünglich als Chorsatz gedacht, sondern in den Schlußteil des vorausgehenden Duetts mit einbezogen gewesen. Dies enthielt anstelle der letzten Durchführung des »qui propter nos homines« die Worte des später hinzugeschriebenen Chorsatzes. Spitta bemerkt gleichzeitig, daß diesem Umstande „die fremdartigen Modultionen am Schlusse, welche eine andre Welt zu öffnen scheinen," zuzuschreiben sind. In der Tat erklärt sich nur so die eigentümliche, zum erstenmal nach »de Deo vero« erscheinende herabschwebende Figur. Sie erfüllte, ehe der spätere Text hinzukam, die tonsymbolische Funktion des Fleischwerdens, die Bach dann, anklingend daran, auf die Begleitfigur des Chorsatzes übertrug. In B.-A. 6, 306, ist die ursprüngliche Textierung zum Abdruck gebracht. Für das Crucifixus est hat Bach den Eingangschor von „Weinen, Klagen" (Nr. 12; 2, 64) von f moll nach e moll transponiert und in der Instrumentation derart geändert, daß dessen dunkles Kolorit (zwei Violinen, zwei Violen, Fagott) ins Lichtere abgetönt ist (zwei Flöten, zwei Violinen, Viola). Scheinbar lag ihm daran, das stark ausgeprägte Qualvolle, Leidenschaftliche des Kantatensatzes zu mildern und dafür dem Wehmütigen, das der Flötenton haben kann, mehr Raum zu geben. Abdämpfend wirken auch die kleinen Änderungen in den Singstimmen, die sonst getreu bewahrt sind. Völlig umgemodelt wurde die Begleitung. Statt des schwer lastenden, vom ganzen Orchester gemeinsam gebrachten rhythmischen Modus:

3/2

findet Bach die wiederum auf Ausgleichung zielende Form:

Flöten
Streicher 3/2

die freilich neue Intervallverbindungen bedingte. Der Instrumentalbaß ist in zitternde Viertelnoten aufgelöst[1]). Auf diese Weise wird der Messensatz in eine akustisch wie psychologisch ganz neue Sphäre gehoben und löst demgemäß eine vom Kantatensatz erheblich unterschiedene Wirkung aus. Dasselbe tut die Agnus Dei-Arie, wenn man sie etwa gleich nach ihrer ursprünglichen Fassung („Ach bleibe doch, mein liebstes Leben" im Himmelfahrtsoratorium) hören würde. Nur die Geste flehenden Bittens ist herübergenommen, alles andere wegen zu starker mit dem Urtext verbundener Bildlichkeit unbenutzt geblieben.

Die Gloria-Musik der Hohen Messe hat Bach in späteren Jahren in Leipzig als Weihnachtsmusik benützt und für diese Gelegenheit bearbeitet (B-A. 41, 3). Der erste Chor blieb bestehen; dann folgt das ehemalige Duett »Domine Deus«, jetzt aber mit dem Anfang der kleinen Doxologie »Gloria patri« und um den Schlußteil gekürzt; endlich der Schlußchor »Cum sancto spiritu« mit dem neuen Texte »Sicut erat in principio«. Auch diese beiden letzten Stücke sind also im Grunde Parodien. Das Duett hat an Schönheit nichts eingebüßt, obwohl es von seiner ursprünglichen Symbolik verlor und viel Notenzerteilungen hat. Unter den Veränderungen des zweiten Chors ist die neue Orchesterbegleitung zur Fuge »Et nunc et semper« bemerkenswert.

In den vier kurzen Messen (um 1737) hat Bach sein Parodietalent in einzig dastehender Weise spielen lassen. Es liegt indessen nicht der mindeste Beweis vor, daß diese Kompositionen ihm gleichgiltig gewesen wären, obwohl er damit einer mehr äußerlichen Dankespflicht gegenüber dem Kurfürsten zu genügen dachte. Es ist fraglich und mag unten noch einmal berührt werden, ob Bach aus inneren oder äußeren Gründen auf originale Musik verzichtete. Ein äußerer wäre der, daß er lateinische Kyries und Glorias von solcher Ausdehnung, wie man sie in Dresden brauchte, im eigenen Gotteshause nur selten oder gar nicht

[1]) Bei unsern in weithallenden Kirchenräumen stattfindenden Aufführungen kann den Streichbässen und dem Organisten nicht eindringlich genug scharfe Stakkierung dieser Viertel empfohlen werden.

verwenden konnte. Die dafür aufgewandte Zeit und Arbeit hätten zu Hause kein genügendes Äquivalent gefunden. Mag Bach immerhin diese kurzen Messen, wie er es auch mit Sätzen aus der h moll-Messe tat, gelegentlich im Leipziger Weihnachtsgottesdienst aufgeführt haben, unwahrscheinlich bleibt, daß dieser Zweck ihm den Impuls zur Komposition gab und veranlaßte, aus seinen Kirchenkantaten gerade die kostbarsten Stücke dafür herauszubrechen. Ob sie jemals Dresden erreicht haben oder ob Bach vorzeitig seinen Entschluß änderte, wissen wir nicht. Die Art, wie sie uns heute vorliegen, verrät jedenfalls, daß er sich zur Zeit der Abfassung in einer gewissen inneren Krisis befunden haben muß.

Wiederum gewährt es nun ein eigenartiges Schauspiel, Bach bei der Auswahl älterer, für Messensätze geeigneter Kantatenstücke zu beobachten; wie er Umschau hält nach Kyrie- und Gloria-Typen und dabei mit scharfem Blicke das Geeignete trifft. Wer die Gloria-Chöre der g moll- und G dur-Messe mit ihren Urbildern vergleicht, wird aber auch von dem sinnfälligen Parallelismus überrascht werden, den die wechselnden deutschen Texte mit den ihnen gänzlich unverwandten lateinischen hinsichtlich ihrer gedanklichen und bildhaften Struktur aufweisen. Gerade der Gloria-Text erheischt infolge seines Reichtums an Aussagesätzen: Gloria.., et in terra pax.., laudamus te..., glorificamus te, gratias.. entsprechend abgehobene musikalische Glieder. Nur ein einziges mal ist Bach ein Mißgriff passiert: im Gloria der A dur-Messe. Wenn er dazu die Chorarie aus der Kantate „Halt im Gedächtnis Jesus Christ" (Nr. 67; 16, 234) wählte, so verlockte ihn dazu wohl die scheinbare Kongruenz ihrer ruhigen Mittelglieder mit den textlichen Mittelgliedern der Messenpartie. Er gibt das erste „Friede sei mit euch" des Basses, mannigfach umgebildet, dem Alt für die Worte »Et in terra pax«, was ungemein sinnvoll wirkt. Die beiden späteren ruhevollen Baßariosi dagegen, dem Adoramus zugeteilt, stehen am unrechten Platz, denn sie ziehen den ganzen Textteil zweimal ungebührlich in die Länge. Auch Verlegenheiten in der Textsetzung finden sich: das vor dem dritten Adagio notwendige, aber nicht unterzu-

bringende glorificamus te hätte Bach in einer originalen Komposition gewiß nicht unterdrückt. Der in das Kantatenvorspiel hineinkomponierte Chorsatz bedeutet keine eigentümliche Leistung und kann nur als Beweis für die Eile gelten, mit der sich Bach der ihm offenbar nicht gewinnverheißenden Arbeit unterzog. Trotz Spittas warmem Eintreten für das Kyrie (II, 513, 157), das er für eine Originalarbeit hält, möchte man es ebenfalls für entlehnt ansehen. Darauf deuten außer den mehr instrumental als vokal durchgeführten punktierten Rhythmen gewisse dem Text nicht entgegenkommende Stellen wie:

(Sopran.)

e - lei - - - - - - - - - - - - - - - son, e - lei - son, e - lei - son.

e - lei - son, e - lei - son.

die aller Wahrscheinlichkeit nach einem früher viel silbenreicheren Texte zugehörten. Vielleicht hat auch das berühmte kanonische Christe eleison ehemals an einem anderen Platze gestanden; zwischen den beiden freundlichen Kyries wirkt sein von Passionsstimmung erfüllter Ernst niederdrückend.

Das Cum sancto spiritu ist mit Ausnahme der ersten drei Takte, die Bach neu schrieb, dem Hauptchore „Erforsche mich, Gott" (B.-A. 28, 140) entlehnt; nur Oboen und Hörner kamen in Wegfall. Die interessanten Veränderungen Bachs gereichen dem Stücke nur zum Vorteil und bedeuten vielfach Verbesserungen. Infolge der lichteren, beweglicheren Instrumentation

und bequemeren Singarbeit der Worte wird das Tempo des Messensatzes um einige Grade schneller zu nehmen sein.

In der G dur-Messe (B.-A. 8, 162) hat Bach für das Gloria den majestätischen Eingangssatz der Reformationskantate „Gott der Herr ist Sonn' und Schild" (Nr. 79; 18, 287) verwendet. Die Art, wie er das tut, stellt uns vor ein neues Bild seines Parodieverfahrens. Zunächst ist die ungeheure Pracht des Orchesters (vermutlich aus rein praktisch-zweckmäßigen Gründen) gedämpft: Flöten, Hörner und Pauken fallen weg, nur Oboen verbleiben. Alsdann arbeitete er das ganze, 45 Takte lange Orchestervorspiel derart um, daß die Doppelpartie der konzertierenden Hörner als Grundlage eines in die höhere Oktave versetzten Duetts für Sopran und Alt auf »Gloria in excelsis Deo« benutzt wird:

Hörner in G.
Kantate:
Sopran.
Messe:
Alt.
Glo - - - - - - - - - - - -

- ri - a in ex - cel - - sis, in ex - cel -

Dieser überraschend kühne Einfall brachte das Mißliche mit sich, daß infolge längeren Pausierens der Hörner schon nach dem 13. Takte auch die Singstimmen schweigen müssen, um erst nach 20 Takten Zwischenspiel wieder einzutreten. Aber wie bewunderungswürdig hat Bach gegen den Schluß des Abschnitts das excelsis herausgehoben durch einfache Vertauschung der Stimmen: das hohe g des Soprans lag ehemals als tiefere Terz im zweiten Horn! Nunmehr, mit dem Et in terra pax,

beginnt der originale Tonsatz „Gott, der Herr“ der Kantate, aber mit neuer Disposition der Stimmeneinsätze. Die ursprüngliche Sopranmelodie führt der Tenor. Der Grund ist offenbar: der zuvor in hoher, anstrengender Lage beschäftigte Diskant sollte sich in der mittleren ausruhen und zugleich den frisch eintretenden Männerstimmen ihre Wirkung belassen. Die folgenden Ritornellfiguren der Hörner haben jetzt die Oboen, die Holzbläserfiguren die Violinen.

In einen Augenblick der Verlegenheit kommt Bach bei den Takten 68, 69 der Kantate, wo drei Kontrapunktzüge auftreten, für die die zwei Stimmgruppen der Oboen und Violinen nicht ausreichen. Er hilft sich, indem er die pochenden Achtel der ehemaligen Holzbläser nebst Fortsetzung eine Oktave tiefer ins Violoncell verlegt, wo sie nun freilich nur halbe Wirkung tun. Der Text „Er wird kein Gutes mangeln lassen“ dient weiterhin zur Bestreitung der Lobpreisungen »Laudamus te« usw. Mit Ausnahme fortgesetzt notwendig werdender Bindungen und Zerteilungen der Notenwerte zwecks sinngemäßer Deklamation läuft die Musik von jetzt an streng im Anschluß an die Vorlage dahin und schließt auch wie sie.

Spitta (II, 511) spricht angesichts dieses Messensatzes von der „grausamen Objektivität“, mit der Bach die großartige Ordnung seiner Tonbauten zerstören konnte. Wohl mag es so scheinen. Wir glauben vor einer Rückbildung des an sich Vollkommenen zu stehen. Bach selbst wird sich darüber klar gewesen sein. Und doch, wie verzeihlich ist es, wenn ein Künstler von Lieblingsgedanken nicht ablassen kann und das Verlangen fühlt, ihnen bei Gelegenheit neue Resonanz zu geben! Gerade daß Bach mehrere seiner bedeutendsten Sätze für die vier kurzen Messen wählte, läßt darauf schließen, daß er deren Gehalt auch in bescheidener Formung als unzerstörbar einschätzte.

Dies gilt im besonderen für die vielbekrittelte Herübernahme des Eröffnungschors der Kantate „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben“ als Kyrie in die g moll-Messe. Wer einmal mit dem Kantatenchor Bekanntschaft geschlossen, wird sich nie mehr von dem Eindruck seiner großartigen Sym-

bolik frei machen können. Das „du schlägst sie, aber sie fühlen es nicht“ und „sie haben ein härter Angesicht denn ein Fels“ prägt sich unauslöschlich ein. Liegt indessen der Fall hier nicht ähnlich wie bei der oben besprochenen Arie „Ich will dich nicht hören“ — „Bereite dich, Zion“? Sollte wirklich keine Möglichkeit sein, von der Originalbedeutung der Musik einmal ganz abzusehen und den Kyriesatz unbefangen als Kyrie auf sich wirken zu lassen? Bach muß daran geglaubt haben. Es käme alles auf eine veränderte Einstellung des Dirigenten und den Vortrag der Sänger an. Das Tempo müßte breiter und schwerer als in der Kantate genommen werden, sodaß die punktierten ersten Kyrierufe gehörige Wucht bekommen. Entsprechend wäre bei den Stellen, wo das sinnfällig gemalte „du schlägst sie“ ehemals hartes Hervorstoßen der Motive bedingte, weiches Hinübergleiten über die Pausen vorzuschreiben. Bach dachte hier augenscheinlich an die rhetorische Figur des Seufzers, sonst hätte er mit einem einzigen Federstrich die zerreißenden Pausen auf eleison beseitigt. Die dem zweiten Thema vorangestellten beiden Achtel auf Christe mildern dessen frühere Schroffheit, ebenso wie die leichte Umbiegung des zweiten Kyriethemas diesem die Felsenhärte der ersten Fassung benimmt:

Eine für Aufführungszwecke bestimmte Ausgabe müßte sich in Tempobezeichnung, Phrasierung, Dynamik und Vortragszeichen von grund aus von einer solchen des Kantatenchors unterscheiden. Den Eindruck dieses wird der Messensatz dennoch schon deshalb nicht erreichen, weil die schlichten Eleisonrufe als Phantasieerreger keinen Vergleich mit dem inhaltreichen deutschen Bibelwort aushalten. Aber eine ergreifende Wirkung wird ihm immerhin sicher sein.

Ein hoher Rang gebührt der g moll-Messe aber auch wegen der Beschaffenheit ihrer übrigen Sätze. Gloria und Cum sancto spiritu haben einen Schwung bekommen, welcher den der Originale bei weitem übertrifft[1]). Um wieviel eindringlicher und schlagender wirkt hier beidemale — umgekehrt wie beim Kyrie — der schlichte, vokalreiche lateinische Text als der mit Vorder- und Nachsätzen gespickte, mit drei, vier Bildvorstellungen zugleich arbeitende deutsche, der auch Bach an einzelnen Stellen zu Boden gezogen hat. Kaum hat er den lateinischen unter der Hand, als ihm Flügel wachsen. Man bemerkt es an der Hingabe, mit der er die Sätze bis ins kleinste hinein ausfeilte, sie geradezu umschuf. Kaum anderswo sind die Eingriffe so folgenreich geworden wie hier. Man sehe, wie Bach im Gloria aus dem alten Material das Et in terra pax und die Lobpreisungen hervorholt, ohne Orchesterbegleitung oder Baßführung anzutasten, wie er das etwas platte, oft wiederholte Thema „Alles nur nach Gottes Willen" (bei »glorificamus«) anmutig und bildhaft zu gestalten weiß oder im Schlußchor ohne Umschweife sofort mit den gewaltigen Engführungen beginnt. Wieviel liebevolle Sorgfalt steckt in der Bearbeitung der drei Arien, die sämtlich aus der Kantate Nr. 187 stammen! Die Peinlichkeit geht bis zur Ausmerzung jenes „Tropfmotivs", wenn man es so nennen will, in der Altarie »Domine Fili«, das den wenig schönen Text „Es träufet Fett und Segen" begleitete:

---

1) Das Gloria stammt aus Kantate Nr. 72 („Alles nur nach Gottes Willen", B.-A. 18, 52), das Cum sancto spiritu aus der Kantate Nr. 187 („Es wartet alles auf dich", B.-A. 37, 160).

Kantate:

Es träu - - - - - - - - fet Fett und

Messe:

Do - - - - - - - - mi-ne De-us,

Wie geschickt wird in derselben Arie die krause Figur auf „krönst“ beseitigt und Zweckmäßiges daraus gewonnen:

Oboe u. Viol. I.

Kantate:

dei - nem Gut, du krönst ——— al - lein das

Messe:

Je - su Chri - ste, Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni-

Da die vielen Änderungen der Ausdrucksbewegung notwendig das äußere Gleichgewicht der Stücke ins Schwanken bringen mußten, so machten sich in allen drei Arien Ausweitungen erforderlich. Sie betragen an einigen Stellen neun und mehr

Takte. In der Qui tollis-Arie kommt sogar die Einschaltung eines halben Takts vor (nach Takt $9\frac{1}{2}$ der Vorlage), was auf eine längere Strecke die Verschiebung sämtlicher Taktstriche (bis drei Takte vor dem Schluß) zur Folge hat. Wohin das Auge blickt, lauter schöne, sinnvolle meisterliche Arbeit! Daher sollte man diese Messe, die mit Bachschem Herzblut genährt ist, ehren, wie sichs gebührt, und leichten Herzens auf die Kantate, der sie mit fünf Sätzen ihr Hauptmaterial verdankt, verzichten.

Aus „Herr deine Augen sehen nach dem Glauben" hat Bach noch zwei andere Stücke der Umformung in Messensätze für würdig befunden, das Qui tollis und das Quoniam der F dur-Messe. Beide gehören zu den fesselndsten Parodien seiner Feder. Schon die Wahl der völlig in Zerknirschung aufgehenden Altarie „Weh, der Seele" zum Qui tollis-Text ist bezeichnend. Sie erfolgte anscheinend aus der Anschauung des verwandten Stimmungskreises beider Texte, nicht aber, weil etwa die ältere Musik sich einer bequemen Unterlegung des Qui tollis von selbst darbot. Das ist keineswegs der Fall. Bach war vor eine neue Aufgabe gestellt, und wiederum läßt sich beobachten, was schon gelegentlich des Crucifixus der Hohen Messe angedeutet wurde, daß ihm ein Gefühl diktierte, den Messentext, auch wo er tiefste Leidenschaften anrührt, über eine gewisse Objektivität der Darstellung nicht hinausgehen, ihn also nicht ohne weiteres mit zügellosen Ergüssen einer in sich tief erschütterten Seele beschweren zu lassen. Handelte es sich ja doch um eine Messe liturgischen Charakters, nicht um eine Konzertmesse. Die Kantatenarie „Weh, der Seele" war ein so ausgeprägt subjektiv gefärbter Erguß und als solcher nur im Rahmen protestantischer Kultgemeinschaft brauchbar. Wie seltsam hätte sich, das fühlt ein jeder, das wiederholte Ächzen und Stöhnen des Kantatenalts im Messensatze ausgenommen. Es galt also zu mildern, auszugleichen, Überschwenglichkeiten des Ausdrucks angemessen zu dämpfen. Wie Bach dabei vorgeht, kann nur durch Takt für Takt fortschreitendes Vergleichen beider Stücke erkannt werden. Hier sei ein Stück des Anfangs wiedergegeben, um zu zeigen, wie natürlich sich in der Parodie eines zum andern fügt.

Alt (nach g moll transponiert.)

Kantate: Weh! der

Sopran.

Messe: Qui tol - lis pec - ca - ta

See - le, weh, der See - le, die den

mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta

(5)

Schaden nicht mehr kennt, weh, der

mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re

See - le, weh, der See - le, weh, der See -

no - bis, mi - se - re - re, mi - se - re -

(10)

- le, die den Scha - - - - - den nicht mehr

- re, mi - se - re - - - - - - - re, mi - se -



Sollte angesichts solcher und verwandter Beispiele Bachs persönliche Zurückhaltung gegenüber lateinischen Liturgietexten vielleicht damit zu erklären sein, daß sie ihm nicht die volle Freiheit im Ausströmen seines ganzen lutherisch-leidenschaftlichen Gemüts, seinem tief eingeborenen Drange nach schlagender Bildlichkeit nicht genügend Anhalt boten? Es ist denkbar, daß mit dem gigantischen Wurfe der Hohen Messe für ihn der sakrosankte Text ein für allemal erledigt war. Gekonnt hätte noch er mehrere originale Messen; daß er sie nicht gewollt, kann nur an einer inneren Entschließung gelegen haben.

Mit der Quoniam-Arie hat es eine andere Bewandtnis. Auch sie besitzt zwar im Original (Tenorarie „Erschrecke doch, du allzu sichre Seele") eine Bildlichkeit, die der Bearbeiter nicht brauchen konnte. Aber darüber hinaus fehlt ihren Worten überhaupt jeder tiefere Zusammenhang mit dem neuen lateinischen Text, wie es bei der Alt-Sopranarie der Fall war. Warum Bach gerade zu ihr griff, ist unergründbar, insbesondere wenn man sieht, daß er die aufgeregten Begleitfiguren des Originals bei „damit der Zorn hernach dir desto schwerer sei" ungekürzt und ohne Begründung zu »tu solus altissimus Jesu Christe« beibehalten hat. Die Umarbeitung der Singstimme und der Baßführung — seltsamerweise ohne die konzertierende Stimme der Flöte (Soloviolinе) wesentlich zu beeinflussen — ist dennoch so erheblich, daß nur eine gewisse Anhänglichkeit Bachs an dieses Stück erklären kann, warum er es nicht gleich von Frischem komponierte. Der Anfang beider Sätze geht von Grund aus verschiedene Wege; erst beim 9. Takt stellen sich die Noten der Vorlage ein:

Tenor.

Kantate:

Er = schrek = = = ke

Alt (nach gmoll transpon.)

Messe:

Quo - ni - am tu so - lus, tu so - lus

doch, er = schrek = = ke doch,

san - ctus, tu so - lus san-ctus

(5)

er = schrek = = = ke

quo - ni - am tu so - lus, tu so - lus

doch, er = schrek = = = ke doch,

san - - ctus, tu so - lus Do - mi - nus,

(10)

er = schrek = ke doch, du all = zu sich = re

tu so - lus, tu so - - lus

See - le, du all - zu sich - - re See - le.

san - ctus, tu so - lus san - ctus, tu so - lus Do - mi - nus.

Kyrie und Gloria der F dur-Messe hält Spitta (II, 517) für originale Musik. Das erscheint aus folgenden Gründen unwahrscheinlich. Im Gloria benutzt Bach gegen seine Gewohnheit einunddasselbe thematische Material zum Vortrag verschiedener, noch dazu gegensätzlich gearteter Textphrasen. Das adoramus te wird zweimal mit et in terra pax, das gratias ebenso mit dem zweiten excelsis gleichlautend gesungen. Umgekehrt erfährt das zweite et in terra pax (B.-A. 8, 18) eine von dem ersten ganz verschiedene, beinahe gewaltsame Hervorkehrung. Ferner treten eine Menge hastiger Deklamationen mit gehäuften Silben und Stellen auf, die wie diese:

glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - -

- - - - ri - a in ex - cel - sis

daran zweifeln lassen, ob die Musik wirklich auf den lateinischen Text konzipiert worden ist. Beim Kyrie walten andere Bedenken. Es gibt von ihm eine alte, aus Poelchaus Besitz stammende Niederschrift mit anderer Fassung für zwei Soprane, Alt, Tenor, Baß und Continuo (B.-A. 41, 187). Hier liegt der Choral „Christe, du Lamm Gottes" im ersten Sopran, während die übrigen Singstimmen den vierstimmigen Chorsatz in Anlehnung an die Messenfassung vortragen. Da diese aber, wie ein Vergleich lehrt, durch Verbesserungen eine wesentlich vollkommenere Gestalt gewonnen hat[1]), muß sie unbedingt als

[1]) Am auffälligsten ist die Beseitigung wohlfeiler Sequenzen in dem anfangs einigermaßen handwerksmäßig gesetzten Continuo.

die zweite Form des Stückes angesehn werden. Das trifft vor allem für den Mittelsatz zu, der in den Takten 25—27 im Sopran und Alt sogar mehrere neue wichtige Noten erhalten hat. Jene ältere Fassung mit dem Choral im ersten Sopran konnte Bach für eine katholisch gerichtete Messe nicht brauchen. Er reduzierte daher die Chorbesetzung auf vier Singstimmen und verlegte das Kirchenlied in die Oboen und Hörner, wo es nun lediglich als Zitat erklingt. An Spittas Vermutung, die Messe sei in der Leipziger Liturgie, und zwar als Weihnachtsmusik, verwendbar gewesen, kann trotzdem festgehalten werden. Nur scheint es, daß ihr als Original eine bis jetzt verschollene deutsche Weihnachtskantate gedient habe. Dieser gehörte vielleicht auch die Baßarie »Domine Deus« an, in der noch deutlich die ursprüngliche Reimstellung erkennbar ist.

Wie frei und rücksichtslos Bach zuweilen mit seinem Gedankengut verfuhr, kann weiterhin das Cum sancto spiritu derselben F dur-Messe zeigen. Vorbild ist der Eröffnungschor der Kantate „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes“ (7, 351). Bach wählte für die neue Fassung — wohl nur auf ein Vorurteil seiner Tage hin — statt des 4/4 Takts die dem hohen Kirchenstil angemessenere alla breve-Vorzeichnung, sodaß als kleinste Noten nicht Sechzehntel sondern Achtel erscheinen. Da aber Presto vorgeschrieben ist, bleibt alles wir früher. Die vier Takte Messenvorspiel entsprechen den ersten zwei Takten des Kantatenvorspiels. Nun wird aber, ohne Berücksichtigung der ersten Chorrufe der Kantate, sofort auf die Fuge (8, 259) übergesprungen, die von den Konzertisten begonnen und mit dem Einsatz der Instrumente vom vollen Chor aufgenommen wird. Die einigermaßen unruhige, sprunghafte Freudigkeit des Originals ist abgeglättet, durch Fallenlassen kleiner Koloraturepisoden ist größere Durchsichtigkeit erreicht worden (vgl. etwa die Engführungen in Takt 38 ff.). Vortreffliche Ausnützung fand die Stelle „daß er die Werke des Teufels zerstöre“ für die Worte »in gloria Dei. Amen«.

Mit geschärftem Blick für Bachs Parodieverfahren und etwas Finderglück wird es in Zukunft wohl möglich sein, den

bekannten Parodien noch die eine oder andere bisher unbekannte hinzuzufügen. A. Pirros Nachweis, daß der Hauptchor des Himmelfahrtsoratoriums „Lobet Gott in seinen Reichen“ ursprünglich Eingangschor der Schuleinweihungskantate „Froher Tag, verlangte Stunden“ (1732) gewesen ist, wird man angesichts der überzeugenden Kongruenz von Text und Tonsymbolik als geglückt bezeichnen dürfen[1]). Sonach fällt, was als Beitrag zur Chronologie der Bachschen Werke immerhin wertvoll erscheint, die Entstehung des Himmelfahrtsoratoriums unbedingt erst hinter das Jahr 1732. Sollte für die Arie „Geist und Herze sind begierig“ derselben Kantate etwa ursprünglich die Musik der Baßarie „Domine Deus“ der F dur-Messe gegolten haben? Der Text läßt sich mühelos und sinnvoll unterbringen, namentlich trifft das letzte Wort „erheben“ mit einer echt Bachschen Wendung zusammen. — Über die autographen Singstimmen der im übrigen verschollenen Hochzeitskantate „Vergnügte Pleißenstadt“ (1728) hat W. Wolffheim vor einigen Jahren berichtet[2]); nur ist ihm zweierlei entgangen, was hier schleunigst nachgetragen sei. Das von Neiße und Pleiße gesungene Schlußduett „Heil und Segen“ ist nichts anderes als eine Parodie des im Strophenbau genau korrespondierenden Duetts „Zweig und Äste“ aus der Äoluskantate (1725), und die Arie „Angenehme Hempelin“ entspricht der Arie „Himmlische Vergnügsamkeit“ aus der Kantate „Von der Vergnügsamkeit“ (B.-A. 11, 2, 128). Aus der Beschaffenheit der Niederschrift dieser ergibt sich, daß das Hochzeitssolo tatsächlich als das abgeleitete zu gelten hat, die Entstehung der Vergnügsamkeitkantate also vor 1728 anzusetzen ist. — Des weiteren darf mit ziemlicher Sicherheit der Schlußchor der Phöbuskantate (B.-A. 11, 2, 64) „Labt das Herz, ihr holden Saiten“ mit dem Schlußsatz der verlorenen Ernestikantate „Thomana saß annoch betrübet“ (1734) als identisch betrachtet werden. Ich lasse die Sopranstimme mit beiden Texten (a, b) folgen.

---

1) L'esthétique de J. S. Bach, S. 349.

2) Festschrift für Hermann Kretzschmar, 1918, S. 180 ff.

Stimmt man Graf Waldersee zu, der die Arie „Himmel, und wie lange noch“ aus derselben Ernestikantate mit der Arie „Hochgelobter Gottessohn“ aus „Bleib' bei uns“ (B.=A. 1, 165) in ursächliche Beziehung bringt[1]), so hätten wir auch in diesem Falle zwei Stücke aus der verlorenen Bachschen Musik wiedergewonnen.

---

[1]) B.=A. 34, LX f.

Aber auch sonst begegnen in Bachs Kirchenkantaten genug Arien, die in Melodik und rhythmischer Fassung den Stempel weltlicher Herkunft tragen, etwa, um ein einziges Beispiel anzuführen, das Tenorstück aus „Christum wir sollen loben schon" (B.=A. 26, 9):



während andere sich durch gezwungene Textunterlegung als abgeleitet ausweisen. Das bringt aufs neue zum Bewußtsein, wieviel Originalwerke Bachs, insbesondere weltliche Gelegenheitskompositionen, verloren gegangen sind, zugleich aber auch, eine wie große Rolle das Parodieren in seinem Schaffen gespielt hat.

Die Litui in Bachs Motette „O Jesu Christ".

Von Prof. Dr. Curt Sachs (Berlin).

Bach hat in der Motette „O Jesu Christ meins Lebens Licht", die als Kantate Nr. 118 im 24. Jahrgang der Gesamtausgabe abgedruckt ist, „zwei Litui" vorgeschrieben. Der Herausgeber Dörffel hat diese Bezeichnung nicht erklären können. Ich selbst schlug 1913 in meinem Reallexikon der Musikinstrumente die Deutung ‚tiefe B-Trompete' vor. Das Verfahren, das nicht ein philologisches, sondern ein lebendig-musikalisches Ziel hat, muß aber auf Grund eines neuen Zeugnisses wieder aufgenommen werden.

Im 6. Heft des 4. Jahrgangs der Zeitschrift für Musikwissenschaft veröffentlicht Paul Nettl die Musikverzeichnisse des böhmischen Stiftes Ossegg und darunter — auf S. 357 — eine Specificatio Instrumentorum Musicalium aus dem Jahre 1706 mit dem Posten „Litui vulgo Waldhörner duo ex Tono G". Das Zeugnis ist unzweideutig, und es gewinnt an Bedeutung, weil es in die Zeit des Bachschen Schaffens fällt und aus einem Orte stammt, der kaum ein Dutzend Kilometer von der sächsischen Grenze abliegt.

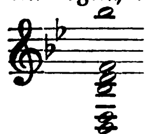
Die Prüfung der beiden Lituusstimmen ergibt ohne weiteres die Möglichkeit, daß es sich um Hörner handle: sie umfassen reine Naturtöne im Notierungsbereich c′—h″ und stehen in B. Hat es aber zu Bachs Zeiten B-Hörner gegeben, und welche, hohe in Tenor- oder tiefe in Kontrabaßlage? Die erstere Frage kann bejaht werden. Schon die Hörner der Bachzeit in der Berliner Instrumentensammlung stehen zwischen Tenor-Des und Kontrabaß-C, und bei den wesentlichen Stimmungsverschieden-

heiten des 18. Jahrhunderts müssen wir gegenüber der heutigen Messung einen Spielraum von etwa einem Ganzton nach oben und nach unten anerkennen.

Für die Beantwortung der zweiten Frage haben wir nur die Vergleichung der heutigen Umfänge beider Größen zur Verfügung. Das Tenor-B-Horn umfaßt die Töne B—f'', geschrieben C—g'', das Kontrabaß-B-Horn die Töne B_1—b', geschrieben C_1—e^3. Nimmt man das hohe Horn an, so hätte man vorauszusetzen, daß der alte Bläser noch eine große Terz höher gestiegen wäre, als man es im 19. Jahrhundert zu tun vermochte. Dagegen spräche im Zeitalter des Klarinblasens, namentlich im Hinblick auf andere Hornstimmen, nichts.

Nimmt man das tiefe Horn an, so bliebe der Umfang noch einen Ganzton unter der normalen Obergrenze. Das spräche für das tiefe Horn. Man müßte dann die Stimme eine None tiefer lesen.

Das aber geht nicht an. Denn an vielen Stellen würde der Baß der 3. Posaune satzwidrig gekreuzt werden. Man vergleiche S. 185 Takt 6, S. 186 Takt 3, S. 189 Takt 2, S. 191 Takt 5, S. 192 Takt 1 und 10. Am deutlichsten wird die Unmöglichkeit im Schlußakkord, der mit den tiefen Hörnern



lauten würde, während hohe B-Hörner den sinnvollen Aufbau



ergeben. Nur bei hohen Hörnern bekommt man ferner die Helligkeit, die im Geiste der Textesworte ‚Meins Lebens Licht' liegt. Tiefe Hörner würden nicht nur den Klang textwidrig verdunkeln, sondern auch den Satz unerträglich schwerfällig und undurchsichtig machen.

Bachs Litui sind daher hohe B-Hörner.

Ein Brief Joseph Joachims zur Bearbeitungsfrage bei Bach.

Mitgeteilt von Georg Kinsky (Köln).

In der im vorigen Bach-Jahrbuch (S. 30f.) erschienenen aufschlußreichen Abhandlung „Zu Joh. Seb. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein" von Andreas Moser ist auf die unerreichte Art der Wiedergabe der Solosonaten und insbesondere der Chaconne der d moll-Partita durch Joseph Joachim gebührend hingewiesen. Als eine kleine Ergänzung hierzu sei ein bisher anscheinend unbekannt gebliebener Brief[1]) mitgeteilt, den der Meister der Geige im Jahre 1879 an Alfred Dörffel, den verdienten Mitarbeiter der Firma C. F. Peters in Leipzig, als Antwort auf das Anerbieten des Verlags schrieb, eine von ihm mit Vortragsbezeichnungen versehene Ausgabe der Chaconne zu übernehmen. Die Gründe, die Joachim zur Ablehnung dieses Ersuchens veranlaßten, und die daran geknüpften allgemeinen Erörterungen über Bezeichnungen in Neuausgaben klassischer Tonwerke sind reizvoll genug, um einen Abdruck des Briefes zu rechtfertigen, — wobei es außer Betracht bleiben kann, daß Joachim in späteren Jahren seine einstmaligen Bedenken aufgegeben und im Bunde mit seinem getreuen Mitarbeiter Moser die Herausgabe als der „beste Dolmetsch dieser Wundermusik" unternommen hat[2]). Es war seine letzte musikalische Arbeit, die ihn noch kurz vor seinem Heimgang unablässig beschäftigte[3]).

[1]) In der dreibändigen Ausgabe der „Briefe von und an Joseph Joachim" (Berlin 1911—13) ist das Schreiben nicht enthalten.

[2]) J. S. Bach, „6 Sonaten für die Violine allein". Neue Bearbeitung .... (Berlin 1908, Ed. Bote & G. Bock).

[3]) A. Moser, „Joseph Joachim. Ein Lebensbild", 2. Bd. (Berlin 1910) S. 328f.

Nach der Urschrift im „Musikhistorischen Museum von Wilhelm Heyer" in Köln hat das Schreiben folgenden Wortlaut:

[Berlin, 6. Mai 1879.]

„Geehrter Herr Dörffel!

Ihr Herr Sohn hat mir Ihren Wunsch, die Chaconne betreffend, übermittelt. Vor allen Dingen muß ich Ihnen da meinen warmen Dank für die herzlich anerkennende Art, in der Sie mir aussprechen daß Sie an meiner Wiedergabe Bachscher Sachen Freude hatten, ausdrücken. Schon um Ihnen dafür auch etwas angenehmes zu erweisen möchte ich nun Ihrem Verlangen nachkommen die Chaconne nach meiner Art zu „bezeichnen" und namentlich die Arpeggien auszuschreiben. Aber wenn ich darüber nachdenke, so muß ich zu dem Resultat gelangen, daß gerade dies etwas unausführbares an sich hat: denn was Ihnen an meiner Wiedergabe wohl gefallen haben mag, ist wahrscheinlich daß sie frei klang und den Stempel des Reflektierten, in der Weise daß ich etwa das eine Mal genau wie das andere Mal nüancirte, nicht an sich trug. Die Wirkung der Arpeggien z. B. liegt für mich darin, ein breit angelegtes Crescendo derartig auszuführen, daß mit Steigerung der Tonstärke sich gegen Ende hin allmälig 5 und dann 6 Noten aus den vier 32steln entwickeln, bis die sechs Noten die Oberhand behalten, wo dann auch der Baß markirter hervortritt. Wann ich anfange mit den 5 oder 6 Noten, weiß ich wirklich selbst nicht: es wird je nachdem ich einmal früher oder später crescendire wechseln, was wieder von momentanen Dingen abhängt, wie von minder oder mehr erregter Stimmung, besseren oder schlechteren Bogenhaaren, die leichter im piano oder im forte ansprechen, dünnern oder dickern Saiten, ja was weiß ich von welchen Zufälligkeiten! Aber aufschreiben läßt sich's meines Erachtens nicht. Täte man's in einer oder der andern Manier, so würde der Bachsche Text zu subjektiv gefärbt dastehen. — Und da sind wir leider an einem wunden Punkt der meisten Herausgeber unserer Zeit angelangt, der mir (ich darf es Ihnen an dieser Stelle offen gestehen) z. B. schon Davids in vieler Hinsicht höchst verdienstlichen Arbeiten bis zu einem Grade verleidet, daß ich immer trachte von andern Exemplaren als den seinen zu spielen. Man bezeichnet, man arrangirt heutzutage wirklich viel zu viel an fremden Sachen — (die eignen bezeichne man so peinlich genau wie möglich!). Wer nicht als Spieler eine so allgemeine musikalische Bildung, eine so warme Empfindung für die Componisten hat, daß sich ihm das Technische wie Geistige aus eignem Verständnis ergiebt, der bleibe überhaupt davon, sie vor andern Menschen zu spielen. Das ist wohl für einen Schulmeister, der ich ja jetzt bin, gar wenig pädagogisch?! Vielleicht —indeß scheint mir die Aufgabe des Lehrers auch nicht die zu dressieren, sondern zu dem oben gewünschten Grade des Verständnisses hinzu-

leiten, wobei gewiß manches von David Gebrachte auch noch seinen anregenden Nutzen haben kann, der ja ein feiner Kopf und tüchtiger Künstler war. Aber in Bausch und Bogen führt unser modernes für Conservatorien „zum Gebrauch herzurichten“ zur Manier. Schon deshalb, weil manche oft gerechtfertigte leise Vortragsregung durch aufschreiben geradezu vernichtet wird — ein gestochenes cresc: mf, f, ff sieht Einen gar derb an, und hört sich noch härter und aufdringlicher an in Ton übersetzt! — Aber nun habe ich nicht nur Ihnen Ihren schmeichelhaften Wunsch nicht erfüllt, sondern auch noch eine Art langweiliger Vorlesung gehalten, und ich habe nichts zu meiner Entschuldigung vorzubringen, als daß wenigstens Ihnen gegenüber meiner Gesinnung unrecht geschehen würde, wenn Sie sagten: qui s'excuse s'accuse. Ich hätte gern willfahrt!

In vorzüglicher Hochachtung

Joseph Joachim.“

Ansprachen,

gehalten bei der Eröffnung der Musikhistorischen Ausstellung zum Neunten deutschen Bachfeste in Hamburg.

In Verbindung mit dem 9. Deutschen Bachfest im Juni 1921 in Hamburg veranstaltete die hamburgische Staats- und Universitätsbibliothek gemeinschaftlich mit dem Staatsarchiv und dem Museum für Kunst und Gewerbe eine musikhistorische Ausstellung, die unter dem Zeichen „Hamburgische Musik im Zeitalter Joh. Seb. Bachs" stand und den Besuchern des Festes eine Fülle von seltenen Eindrücken vermittelte.

Um das Gedächtnis an diese mit Hingabe und hoher wissenschaftlicher Sorgfalt vorbereitete und durchgeführte Ausstellung im Kreise der Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft wachzuhalten, seien die bei der Eröffnung am 1. Juni 1921 gehaltenen drei Ansprachen durch den Druck wiedergegeben.

Prof. Dr. G. Wahl, Direktor der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek.

Meine Damen und Herren! Das 9. Deutsche Bachfest, das in diesen Tagen eine große Reihe von Musikfreunden, ausübenden Künstlern und Gelehrten in den Mauern Hamburgs zusammenführt, hat den Anlaß zu der Veranstaltung einer musikhistorischen Ausstellung geboten, einer Ausstellung, die ein anschauliches Bild der Hamburger Musik im Zeitalter Sebastian Bachs geben will.

Im Namen der Veranstalter habe ich die Ehre, Sie bei der heutigen Feier zu begrüßen und Ihnen für Ihr zahlreiches Erscheinen zu danken.

Wenn in den kommenden Festtagen die unvergänglichen Schöpfungen des Meisters und seiner Zeitgenossen das Ohr der Hörer entzücken, dann soll das in unserer Ausstellung ausgebreitete Material dem Beschauer durch das Auge einen Einblick in jene glänzende Periode hamburgischen Musikschaffens gewähren und eine Ergänzung zu den musikalischen Darbietungen bilden. Eine Erläuterung der Ausstellung, ihres Plans und ihrer Absicht, wird Ihnen aus berufenem Munde ge-

geben werden, mir sei nur gestattet, mit einem Wort ihr Zustandekommen zu streifen und dem Dank für die allseitige Hilfe und Unterstützung Ausdruck zu verleihen.

Den Bestand an Hamburgischen Musikdrucken, an handschriftlichen Kompositionen und sonstigen Musikwerken, an alten Instrumenten, an bildlichen Darstellungen und Porträts, an archivalischen Dokumenten und biographischen Quellen, der sich in unserer Stadt in öffentlichen und privaten Sammlungen findet, galt es zusammenzufassen und mit dem außerhalb Hamburgs befindlichen sehr bedeutsamen Material zu einem Gesamtbild zu vereinigen.

Mit großer Freude hat sich die mir unterstellte Staats- und Universitätsbibliothek, die Erbin der Bibliothek Thomas Selles und die Verwahrerin des Nachlasses von Johann Mattheson, zweier in der Hamburgischen Musikgeschichte bedeutungsvoller Namen, der Aufgabe unterzogen, die Arbeiten für die Ausstellung zu übernehmen, die in Betracht kommenden Stücke von ihren Besitzern zu erbitten und die sonstigen Geschäfte der Ausstellung zu führen.

Mit lebhaftem Dank ist es zu begrüßen, daß der Bitte um Material von allen Seiten bereitwillig entsprochen worden ist, und daß nicht nur aus Hamburg und Deutschland und Deutsch-Österreich, sondern auch aus dem Ausland, aus Dänemark und Schweden, wertvolle Objekte hergeliehen wurden. Der zum heutigen Tage herausgegebene Katalog, den ich Ihrer Beachtung empfehlen darf, weist die stattliche Liste der Aussteller nach. Über 30 öffentliche und private Sammlungen, hiesige und auswärtige, haben beigesteuert. Von Hamburger Sammlungen, die das Zustandekommen der Ausstellung durch ihre Beteiligung ermöglicht haben, darf ich mit besonderem Dank nennen: das Staatsarchiv und das Museum für Kunst und Gewerbe. Dem Entgegenkommen des Herrn Staatsrats Dr. Hagedorn, Vorstands des Staatsarchivs, ist es zu danken, daß für die Zwecke unserer Ausstellung und ihres Katalogs die Bestände des Archivs zum ersten Male systematisch auf Musikgeschichtliches hin durchforscht und ausgeschöpft und der wissenschaftlichen Öffentlichkeit dargeboten werden konnten. Das Museum für Kunst und Gewerbe hat dank der Liebenswürdigkeit seines Direktors, Herrn Prof. Dr. Sauerland, der Ausstellung in seinem Hause das Obdach geboten, das ihr die Staats- und Universitätsbibliothek in ihren eigenen Räumen leider nicht gewähren konnte, und sich um die geschmackvolle Anordnung der Ausstellungsgegenstände, die es aus eigenen Beständen vermehrte und bereicherte, verdient gemacht. Mit besonderer Anerkennung ist dabei der Tätigkeit des Herrn Dr. Dammann zu gedenken. Der gleiche Dank gebührt allen andern staatlichen und privaten Ausstellern, die sich von ihren Schätzen auf Wochen, ja Monate getrennt haben, um sie der Bachfestgemeinde zugänglich zu machen. Sie werden es mir verzeihen, wenn ich sie nicht alle einzeln

aufführe, und dürfen auch ohne besondere Hervorhebung ihres Namens in dieser Stunde unseres herzlichsten Dankes gewiß sein. Nicht mit Stillschweigen darf ich zwei Körperschaften übergehen, die recht eigentlich die Grundlagen der Ausstellung gelegt haben: den Verein Hamburgischer Musikfreunde, der die erheblichen Mittel für die Ausstellung und die Herstellung des Kataloges gewährt und damit ein Anrecht auf die besondere Dankbarkeit der Bachverehrer sich erworben hat, und das Fürstliche Institut für Musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg, das uns in jeder Phase der Entwicklung mit Rat und Tat zur Seite gestanden hat und das ganze Verdienst für das, was geschaffen worden ist, für sich in Anspruch nehmen darf. Dem Verein hamburgischer Musikfreunde und dem Bückeburger Institut möchte ich daher auch von dieser Stelle aus den herzlichsten Dank aussprechen. Sie haben es der Staats- und Universitätsbibliothek und den beiden Mitveranstaltern der Ausstellung, dem Staatsarchiv und dem Museum für Kunst und Gewerbe ermöglicht, wieder einmal aus der scheinbaren Passivität und Zurückhaltung herauszutreten, die nach einer im Publikum weitverbreiteten Meinung untrennbar mit der bibliothekarischen, archivalischen und musealen Tätigkeit verbunden zu sein scheint; aber diese Meinung ist irrig: unsere staatlichen Institute sind sich durchaus ihrer Pflicht bewußt, neben ihrer Sammeltätigkeit für den Forscher der Zukunft der Gegenwartskultur zu dienen und die wissenschaftlichen und künstlerischen Bestrebungen der Zeitgenossen anzuregen und mit ihrem Material zu unterstützen. Das Erbe der Vergangenheit lebendig und durch Wort, Schrift und Ausstellung dem heut lebenden Geschlecht fruchtbar und nutzbar zu machen, das ist unser Ziel, auch bei dieser Veranstaltung, die im Zeichen Johann Sebastian Bachs so verschiedenartige Körperschaften und Anstalten zur Gemeinschaftsarbeit zusammengeführt hat.

Wenn die Festtage verrauscht sind, wird das Ausstellungsmaterial wieder aus seiner vorübergehenden Vereinigung gelöst und in alle Winde zerstreut werden. Der schon erwähnte Katalog, an dessen Herstellung mit besonderer Hingabe die Herren Archivrat Dr. Reinke vom Staatsarchiv, Prof. Dr. Lüdtke und Ph. Thorn von der Staats- und Universitätsbibliothek gearbeitet haben, wird es aber literarisch zusammenhalten und seine spätere Benutzung sichern. Der Katalog ist mit fünf Porträts geschmückt und bringt außer einer Aufzählung und Beschreibung der Drucke, Handschriften, Porträts, Musikinstrumente usw. ausführliche Nachweisungen über die musikgeschichtlichen Akten des Hamburgischen Staatsarchivs.

Meine Damen und Herren! Ich bin am Ende meiner Ausführungen. Mit dem nochmaligen lebhaften Dank für Ihr zahlreiches Erscheinen und das damit bekundete Interesse verbinde ich den Wunsch und die Hoffnung, daß unsere Ausstellung Ihren Beifall finden, die Kenntnis

der Musik Hamburgs im Zeitalter Sebastian Bachs entsprechend ihrer Bedeutung verbreiten und die Forschung zu neuen Untersuchungen anregen möge.

Prof. Dr. Max Seiffert (Berlin).

Verehrtester Herr Direktor! Es ist für mich eine ganz besondere Freude, Sie zu dem Gewinn dieser Ausstellung namens des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg beglückwünschen zu dürfen.

Bis zum Ausgang des 30jährigen Krieges sind das Haus Schaumburg und die Hansestadt Hamburg Jahrhunderte lang durch politische und kulturelle Bande eng verbunden gewesen. Auf dem Gebiete der Musik waren sie besonders sichtbar Anfang des 17. Jahrhunderts während der Regierungszeit des Grafen Ernst. Es ging damals von Kopenhagen, wo König Christian IV. seinen berühmten musikalischen Hof hielt, über Hamburg bis nach Bückeburg und weiter eine breite Heerstraße für die Musiker, die hier Glück und Lebensstellung suchten und fanden. Ihre literarische Zentrale bildete Hamburg, eine Bedeutung, der ja auch die Darbietungen der kommenden Festtage Ausdruck geben werden.

Unser junges Institut, das während des Weltkrieges erst vom letzten Schaumburger Fürsten Adolf gestiftet ist, erblickt nun gerade eine seiner vornehmsten Aufgaben darin, die Erforschung der Musikgeschichte deutscher Landschaften und Städte auf eine breite Grundlage zu stellen. Ihr Ruf, an dieser Ausstellung mitzuwirken, durfte uns demgemäß als eine besonders erwünschte Gelegenheit erscheinen, die Tradition einer längst vergangenen Zeit mit neuem Sinn und Inhalt wieder aufleben zu lassen. Aus ihr erwuchs uns die selbstverständliche Pflicht mitzuhelfen, als Hamburg, eine der vornehmsten alten deutschen Musikstädte, sich anschicken wollte, zum ersten Male die Zeugnisse seiner einstigen Musikkultur ohne Zurückhaltung der Forschung zu erschließen und vor ihr zur weiteren Nutznießung auszubreiten.

Möge nun von dieser Ausstellung — das ist unser herzlichster Wunsch für Sie — ein starker Quell neuer Kraft für das geistige Leben Hamburgs ausgehen. Wie bisher sein Aufstieg zur Welthandels-Empore, sein Besitz guter alter, deutscher Art von Treu und Glauben, so möge fortan auch seine große Musikvergangenheit den Hamburger Bürger mit bewußtem Stolze erfüllen!

Meine Damen und Herren! Nicht minderen Anteil an dem Geschehnis dieser Stunde nimmt die Neue Bachgesellschaft. Es bildet ja doch zu den reichen Darbietungen des Hamburger Bachfestes einen Auftakt, wie ihn in dieser Art bisher noch keine Feststadt der Neuen Bachgesellschaft hat erklingen lassen. Die Neuartigkeit der Ausstellung

macht gleichwohl nur den kleineren Teil ihrer Bedeutung aus; ihr Hauptwert ruht in ihrem Inhalt.

Was Hamburgs musikgeschichtliche Vergangenheit der Kunst Seb. Bachs gewesen ist, darüber bestand außerhalb des Kreises der Fachgelehrten doch nur eine mehr oder weniger ungefähre Vorstellung. Diese Vergangenheit wird nun in der folgenden Woche einer größeren Allgemeinheit in stattlichem Umfange zum ersten Male unmittelbar vor Augen geführt. In Hamburg erreicht das geistliche Lied auf den Schultern Joh. Rists durch Heinr. Elmenhorst und seine musikalischen Mitarbeiter den Höchststand des 17. Jahrhunderts, auf dem Bach mit seinen Schemelli-Liedern fußt; — erhält das weltliche Lied des 18. Jahrhunderts durch Telemann und Görner neuen, starken Antrieb. Über den Errungenschaften des neuen Corellischen Violinstiles vergißt Bach nicht die Überlieferungen der älteren deutschen, polyphonen Virtuosität, für die Hamburg in J. Schop, P. Sidon und D. Becker ausgezeichnete Vertreter stellt. Am Übergang von der konzertierenden Motette Schützscher Richtung zur Kirchenkantate Bachs steht auf wichtigem Posten ein M. Weckmann, in seinem Collegium musicum zugleich Carissimis Oratorium auf deutschen Boden verpflanzend. Erdm. Neumeister, der dichterische Schöpfer der protestantischen Kirchenkantate, B. H. Brockes, der Poet der Johannespassion, — sie sind Leuchten des geistigen Hamburgs ihrer Zeit. Am tiefsten vollends wurzelt Bachs Schaffen für die Orgel in Kunstanschauungen, die, hochgehalten von den Sweelinck-Schülern J. Prätorius und Scheidemann bis zu Weckmann, Reincken und V. Lübeck, Hamburgs Ruf als Organistenstadt fest begründeten. Nicht viel fehlte, daß Bach selbst 1720 als Jakobi-Organist in ihre Mitte trat. So führen die Fäden der deutschen Musikgeschichte kaum über eine zweite deutsche Stadt so stark und mannigfaltig geradenwegs bis zu Bach hin, wie über Hamburg.

Dieser reiche Geschichtsinhalt läßt zuversichtlich erwarten, daß man die Ausstellung nicht bloß als Schauobjekt des vorübergehenden Augenblicks bewerten wird, sondern daß sie darüber hinaus vielen Bachfest-Besuchern ein Erlebnis wird, das ihren Gesichtskreis weitet, ihre Erkenntnis vertieft. Sie führt voraussichtlich auch die Neue Bachgesellschaft selbst vor neue Aufgaben und Arbeitsziele.

Für diese alle Erwartungen weit übertreffende kunstwissenschaftliche Tat fühlt sich die Neue Bachgesellschaft zu aufrichtigem, herzlichstem Danke tief verpflichtet: dem Verein hamburgischer Musikfreunde für die Anregung des Gedankens und die hochherzige Gewährung der zur Durchführung erforderlichen Mittel; — dem Staatsarchiv für die mühevolle, weitumfassende Aufschließung seiner reichen Schatzkammern; — dem Museum für Kunst und Gewerbe für die gewährte Gastfreundschaft, sachkundige Auswahl und geschmackvolle Herrichtung; — der Staats- und Universitätsbibliothek endlich für die planvolle Aufschich-

tung der gemeinsamen Vorarbeiten zu dem prächtigen Kataloge. Die Idee, die er als Grundlage der Ausstellung dauernd verkörpert, wird — des bin ich sicher — für lange Zeit als Höhenmarke der künftigen Bachfeste gelten dürfen zum Ruhme Hamburgs.

Möge das Bewußtsein, dazu mitgewirkt zu haben, den Beteiligten für alle treue Hingabe an das gemeinsame Werk der schönste Lohn sein!

Präsident Ludwig (Hamburg).

Sehr geehrte Damen und Herren! Den interessanten Ausführungen der beiden Herren Vorredner bitte ich, ein kurzes Schlußwort hinzufügen zu dürfen. Zunächst möchte ich Ihnen auch im Namen des Vorstandes des Vereins Hamburgischer Musikfreunde herzlichst dafür danken, daß Sie unserer Einladung zu einer Besichtigung der Ausstellung gefolgt sind. Es freut mich ferner, an dieser Stelle noch eine andere Dankespflicht erfüllen zu können. Als im vorigen Jahre von einem rührigen Mitgliede unseres Vereinsvorstandes angeregt wurde, mit dem Bachfeste eine musikhistorische Ausstellung zu verbinden, fand dieser Vorschlag unseren vollen Beifall. Wir ahnten aber nicht, daß der Gedanke so schön verwirklicht werden würde, wie es durch das verständnisvolle, fleißige und harmonische Zusammenarbeiten des Staatsarchivs, des Museums für Kunst und Gewerbe und — nicht zuletzt — der Staats- und Universitätsbibliothek geschehen ist. Der Verein Hamburgischer Musikfreunde fühlt sich deswegen diesen drei wissenschaftlichen Anstalten sowie allen freundlichen Helfern und Helfershelfern zu großem Danke verpflichtet. Er hofft, daß die Ausstellung nicht nur ein lehrreiches Seitenstück zu den musikalischen Darbietungen des neunten deutschen Bachfestes bilden, sondern auch dauernden Nutzen bringen wird, indem sie durch Offenlegung ergiebiger Quellen den Sinn für musikgeschichtliche Forschung beleben, der Bachbewegung neue Antriebe geben und uns Hamburger anspornen wird, trotz aller Schwierigkeiten gerade in der heutigen, an niederziehenden Eindrücken so reichen Zeit die edle Musikkunst mit ihrer erhebenden Wirkung wieder so zu pflegen, wie es unsere Stadt in ruhmvoller Vergangenheit während des 17. und 18. Jahrhunderts getan hat. Mit diesem Wunsche eröffne ich die Ausstellung, und bitte ich Sie, an einem Rundgange unter sachkundiger Führung teilzunehmen.

Satzungen der Neuen Bachgesellschaft

Eingetragener Verein

Sitz Leipzig

Beschlossen in der Mitgliederversammlung vom 4. Juni 1921 in Hamburg

---

1. Sitz.

Die am 27. Januar 1900 sofort nach Auflösung der alten Bachgesellschaft von deren Vorständen begründete „Neue Bachgesellschaft" hat ihren Sitz in Leipzig und durch Eintragung in das Vereinsregister des Amtsgerichtes zu Leipzig Rechtsfähigkeit erlangt.

2. Zweck.

Der Zweck der Neuen Bachgesellschaft ist, den Werken des großen deutschen Tonmeisters Johann Sebastian Bach eine belebende Macht im deutschen Volke und in den ernster deutscher Musik zugängigen Ländern zu schaffen, insbesondere auch seine für die Kirche geschaffenen Werke dem Gottesdienste nutzbar zu machen.

3. Mittel zum Gesellschaftszweck.

Die Neue Bachgesellschaft setzt da ein, wo die alte Bachgesellschaft, die sich auf die erstmalige Veröffentlichung der kritischen Gesamtausgabe der Werke von Johann Sebastian Bach beschränkt hat, aufgehört hat. Sie sucht ihren Zweck zu erreichen durch Veranstaltung von wandernden Bachfesten, durch Veröffentlichungen, durch Erhaltung des Bachhauses in Eisenach.

4. Bachfeste.

Die Bachfeste sollen dazu dienen:

1. Die Bachschen Werke auf Grundlage der Originalausgabe der alten Bachgesellschaft in Deutschland und der gesamten Welt zu beleben, die großen Werke im Volke durch Aufführungen einzubürgern und solche Bachsche Werke, deren eigentümliche Schönheit weiteren Kreisen unbekannt geblieben ist, ans Licht zu ziehen.

2. Schwebende Fragen durch Klärung der Meinungen über Begleitung, Kürzungen, Ausarbeitungen, Freiheit des Stils und der Auffassung, Ersatz oder Wiedereinführung ungebräuchlicher Instrumente zum Austrag zu bringen.
3. Mittel- und Sammelpunkt für alle Verehrer der Kunstrichtungen, die an Bach anknüpfen, zu bilden.

Die Bachfeste finden in der Regel alle zwei Jahre statt.

Es können bei den Bachfesten auch Werke von bedeutenden Zeitgenossen Joh. Seb. Bachs oder von Vorgängern und Nachfolgern seines Kunstschaffens geboten werden. Die Aufführungen bei diesen Festen sind öffentlich. Die Mitglieder der Gesellschaft haben je nach Lage der Verhältnisse unentgeltlichen Zutritt zu diesen Veranstaltungen oder doch ermäßigte Eintrittspreise.

5. Veröffentlichungen.

Die Veröffentlichungen sollen umfassen:

1. Praktische Ausgaben von Bachschen Werken auf Grund der Ausgabe der alten Bachgesellschaft.
2. Solche Werke, die geschichtlich der Kunst Bachs nahestehen.
3. Aufklärende Schriften über Bachsche Werke, insbesondere ein jährlich erscheinendes Bach-Jahrbuch.

Diese Veröffentlichungen werden den Mitgliedern als unentgeltliche Vereinsgaben zugänglich gemacht.

6. Bach-Museum.

Die Neue Bachgesellschaft erhält das von ihr erworbene Geburtshaus Johann Sebastian Bachs in Eisenach, das unveräußerlich ist, sowie das in diesem Hause eingerichtete Museum, und sammelt und bewahrt daselbst alles, was Johann Sebastian Bach und sein Lebenswerk angeht.

7. Mitgliedschaft.

Mitglied der Neuen Bachgesellschaft kann jede Person sowie jede Körperschaft gegen Entrichtung eines jährlichen Beitrages werden, der durch Beschluß des Vorstandes und Ausschusses festgesetzt wird. Der Beitrag beträgt zur Zeit 20 Mark. Der Beitritt kann jederzeit erfolgen. Im Laufe eines Jahres eingetretene Mitglieder gelten als solche von Beginn eines Vereinsjahres, d. h. vom 1. Juli ab. Über die Aufnahme entscheidet der Vorstand. Die Empfangsbestätigung des Schatzmeisters über den gezahlten Jahresbeitrag dient als Ausweis für die Mitgliedschaft. Der Austritt eines

Mitgliedes aus der Gesellschaft kann nur für den Schluß eines Vereinsjahres erklärt werden und muß mindestens ein Vierteljahr vorher dem Schatzmeister angezeigt werden. Die Mitgliedschaft erlischt, wenn zwei Jahresbeiträge trotz erfolgter Mahnung unberichtigt gelassen worden sind.

8. Organe.

Organe der Neuen Bachgesellschaft sind der Vorstand, der Ausschuß und die Mitgliederversammlung.

9. Vorstand.

Der Vorstand hat die Oberaufsicht über die gesamte Tätigkeit der Neuen Bachgesellschaft, insbesondere über die Bachfeste, die Veröffentlichungen und das Bachmuseum. Er besteht aus sieben Mitgliedern, von denen drei in Leipzig am Sitze der Gesellschaft wohnhaft sein müssen. Die Amtsdauer der Vorstandsmitglieder währt sechs Jahre. Aller zwei Jahre scheiden zwei, in jedem sechsten Jahre drei Vorstandsmitglieder aus; sie sind wieder wählbar.

Vorstandsmitglieder, die nach früher giltigen Satzungsbestimmungen auf die Dauer gewählt worden sind, scheiden in der Reihenfolge ihrer bisherigen Amtsdauer aus.

Der Vorstand hat das Vermögen der Gesellschaft zu verwalten, die Orte der Bachfeste und die aufzuführenden Werke zu vereinbaren, die Vereinsgaben und sonstigen Veröffentlichungen zu bestimmen, Verträge zu schließen und überhaupt alles zu besorgen, was zur Erreichung des Zweckes der Gesellschaft erforderlich ist.

Neuwahlen in den Vorstand werden gemeinsam von den Mitgliedern des Vorstandes und Ausschusses aus der Zahl ihrer Mitglieder vollzogen.

Den geschäftsführenden Vorstand im Sinne des Gesetzes bilden: der Vorsitzende, der Schriftführer und der Schatzmeister. Für jeden dieser drei sind Stellvertreter zu bestimmen.

10. Ausschuß.

Dem Vorstand steht ein Ausschuß von 12—24 Personen zur Seite, der auf Vorschlag des Vorstandes von der Mitgliederversammlung gewählt wird. Der Ausschuß ergänzt den Vorstand aus seinen Mitgliedern.

11. Gemeinsame Sitzungen des Vorstandes und Ausschusses.

Jährlich einmal findet eine vom Vorstand auszuschreibende gemeinsame Sitzung des Vorstandes und des Ausschusses statt. In dieser Versammlung berichtet der Vorstand, legt Rechnung ab und

stellt acht Tage vor der Sitzung eingebrachte Anträge zur Beratung und Beschlußfassung. Die anwesenden Mitglieder des Vorstandes und des Ausschusses haben bei den Wahlen und Abstimmungen je eine Stimme, die Versammlung beschließt ohne Rücksicht auf die Zahl der Anwesenden. Die einfache Mehrheit entscheidet, bei Stimmengleichheit der Vorsitzende.

12. Mitgliederversammlung.

Bei jedem Bachfeste findet eine ordentliche Versammlung der Mitglieder statt. Die Zeit der Einberufung der Bachfeste und Mitgliederversammlungen bleibt dem Vorstand überlassen, doch sollen sie tunlichst aller zwei Jahre stattfinden. Auf Antrag von wenigstens 30 Mitgliedern hat der Vorstand auch außerordentliche Mitgliederversammlungen einzuberufen. Die Einberufung selbst erfolgt rechtswirksam durch eine mindestens vier Wochen vorher zu erlassende Anzeige im Reichsanzeiger unter Angabe der Tagesordnung.

Die Mitgliederversammlungen werden vom Vorsitzenden oder einem anderen Mitgliede des Vorstandes geleitet. Die Versammlung faßt ihre Beschlüsse mit Stimmenmehrheit der erschienenen Mitglieder. Über jede Hauptversammlung ist ein Protokoll aufzunehmen, das vom Leiter der Versammlung, vom Protokollführer und von drei Teilnehmern zu unterzeichnen ist.

13. Satzungsänderungen.

Zu Satzungsänderungen bedarf es eines Beschlusses des Vorstandes und Ausschusses, der nur in einer gemeinsamen Sitzung mit Zweidrittelmehrheit der Anwesenden gefaßt werden kann. Der Antrag muß vier Wochen vor der Sitzung gestellt werden. Nach Annahme bedarf es noch der mit einfacher Mehrheit zu beschließenden Gutheißung der Mitgliederversammlung.

14. Auflösung.

Zur Auflösung der Gesellschaft bedarf es eines Beschlusses des Vorstandes und Ausschusses, der nur in einer gemeinsamen Sitzung mit Dreiviertelmehrheit der anwesenden Mitglieder gefaßt werden kann. Der Antrag auf Auflösung muß vier Wochen vor der Sitzung gestellt werden. Nach Annahme durch eine Dreiviertelmehrheit der anwesenden Mitglieder bedarf es zur Auflösung noch der mit einfacher Mehrheit zu beschließenden Gutheißung durch die Mitgliederversammlung. Bei Auflösung der Gesellschaft ist über eine Verwendung des Vermögens zu beschließen.

Der Vorstand der Neuen Bachgesellschaft
nach der Wahl vom 4. Juni 1921

Geh. Regierungsrat Professor Dr. Hermann Kretzschmar, Vorsitzender. Berlin-Schlachtensee, Dianastraße, Villa Klara.

Geh. Konsistorialrat Professor D. Dr. Julius Smend, stellvertr. Vorsitzender. Münster i. W., Melchersstraße 7.

Professor Karl Straube, Kantor zu St. Thomae, Schriftführer. Leipzig, Dorotheenplatz 1.

Professor Dr. Georg Schumann, Direktor der Berliner Singakademie, stellv. Schriftführer. Berlin-Großlichterfelde, Bismarckstraße 8.

Dr. Hellmuth von Hase, i. Fa. Breitkopf & Härtel, Schatzmeister. Leipzig, Nürnberger Straße 36.

Professor Bernhard Friedrich Richter, Kirchenmusikdirektor a. D., stellvertr. Schatzmeister. Leipzig, An der Alten Elster 7 II.

Professor Siegfried Ochs. Berlin W, Bendlerstraße 8.

Die Mitglieder des Ausschusses der Neuen Bachgesellschaft

Professor Dr. Hermann Abert. Leipzig, Schwägrichenstraße 19 I.

Justizrat Dr. Reinhold Anschütz, Leipzig, Katharinenstraße 1.

Dr. Georg Bornemann. Eisenach, Wartburgchaussee 9.

Professor Dr. Ferruccio Busoni. Berlin W 30, Viktoria-Luise-Platz 11.

Geh. Oberkonsist.-Rat D. Dr. Flöring. Darmstadt, Mühlstraße 45.

Dr. Friedrich Wilhelm, Prinz von Preußen, Kgl. Hoheit. Groß-Tabarz.

Dr. Friedrich Hegar. Zürich 7, Freie Straße 17.

Dr. Alfred Heuß. Leipzig-Gaschwitz, Dorfstraße 23.

Dr. jur. Freiherr von der Heyden-Rynsch, Stadtrat. Eisenach.

Wirkl. Geh. Oberkons.-Rat D. Moeller. Berl.-Charlottenburg, Jebensstraße 3.

Professor Dr. Hermann Müller. Paderborn.

Professor Dr. Eusebius Mandyczewski. Wien, Kaiser-Wilhelm-Ring 4.

Direktor Albert Obermann. Sosnowice.

Professor Max Pauer. Stuttgart, Urbansplatz 2.

Professor Dr. Max Seiffert. Berlin W, Göbenstraße 28.

Professor D. Friedrich Spitta. Göttingen, Nikolausberger Weg 54.

Professor Dr. Arnold Schering. Halle a. S., Ziethenstraße 18.

Professor Dr. Max Schneider. Breslau, Wölflstraße 2.

Professor Ernst Schmidt, Universitätsmusikdirektor. Erlangen, Kaiser-Wilhelm-Platz 2 I.

Bach-Jahrbuch 1922

K H

Bach-Jahrbuch

19. Jahrgang 1922

Im Auftrage der

Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben

von

Arnold Schering

(Halle a. S.)



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

Leipzig



Inhalt.

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Vereinsjahr 23,2

Printed in Germany

Predigt,

gehalten von Herrn Geheimen Konsistorialrat
D. Julius Smend, Münster
im Festgottesdienst
in der St. Maria Magdalena-Kirche zu Breslau
am Sonntag, dem 8. Oktober 1922,
anläßlich des Zehnten Deutschen Bachfestes.

Lukas 14, 1—11.

Ehre sei dir, Christe! Amen.

Liebe Gemeinde!

Unter den sogenannten altkirchlichen Evangelien bedeutet unser Text eine Merkwürdigkeit. Seit tausend Jahren fliegen an diesem Sonntag, dem 17. nach Trinitatis, die Engel Gottes von einem Schalldeckel unserer Kanzeln zum andern, um zu hören, ob über dies Evangelium gepredigt wird, und wie die Prediger den Text bezwingen. Besteht er doch aus zwei Bestandteilen, die nur äußerlich aneinanderhangen, innerlich aber keinen Reim ergeben wollen: hier die Heilung eines Wassersüchtigen am Sabbat, dort die Mahnung Jesu zur Bescheidenheit im geselligen Verkehr.

In der Tat, ein seltsames Nebeneinander. So erklärt es sich wohl, daß die drei Kantaten Bachs für diesen Tag, die auf uns gekommen sind, zwar alle an unser Evangelium anknüpfen, aber unter sich kaum etwas gemein haben. Die Kantate aber, die uns soeben geboten wurde, hält sich, wie es je und je viele Prediger getan, an den allgemeinen Gedanken der Sonntagsfeier. Sie preist den Segen, den Kirche und Gottesdienst gewähren wollen, wenn nach der Unruhe und den Sorgen der sechs Wochentage der Glocken Klang uns vor Gottes Angesicht ruft und uns traute Psalmworte auf die Lippen legt wie die: „Herr, ich habe lieb die Stätte deines Hauses“ oder „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser, so schreit meine Seele, Gott, zu dir“.

Vergessen wir jetzt einmal die betrübende Tatsache, daß an so vielen Orten in der evangelischen Christenheit dieser

Glockenruf beinahe vergeblich erschallt. Ja, laßt mich heute ganz davon absehen, daß wohl auch manche von denen, die ebenjetzt hier gegenwärtig sind, für gewöhnlich den Segen und Frieden gemeinsamer Andacht und Anbetung versäumen. Nur darauf will ich hinweisen, daß die beiden großen Meister, die zu dieser Stunde unsre Prediger sind, Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach, als treue Söhne ihrer und unsrer Kirche am evangelischen Gottesdienst liebend gehangen und ihn mit ihren schönsten Gaben geziert und verklärt haben.

Schütz und Bach, zwei Sonntagskinder uns zugut, reich gesegnet von Gott und dadurch Segenspender für gleichgesinnte Seelen. Davon wollen wir reden, und unser altes Evangelium soll uns leiten.

1.

Jesus erbarmt sich am Sabbat über einen Schwerkranken. Das ist den Pharisäern ein Gräuel, vielmehr ein willkommener Anlaß zu feindseligen Plänen. Sie wollen nicht erkennen, daß der Sabbat um des Menschen willen gemacht ist, nicht der Mensch um des Sabbats willen. Sie verstehen nicht, daß Sabbatheiligung und Liebestat sich nicht ausschließen, sondern zusammengehören, ja daß sie sich nach Gottes Willen decken. Sie sehen nicht, daß die königliche Freiheit Jesu gegenüber den Satzungen der Väter lauter Gebundenheit ist an der Menschen Not und der Liebe Gebot.

Für uns sind das Selbstverständlichkeiten. Warum? Weil wir unter der Gewalt Jesu stehen, ob wir es wollen oder nicht wollen, wissen oder nicht wissen. Auch haben wir nichts zu schaffen mit der Sabbatfeier der Angelsachsen, deren Sonntag gleich dem Sabbat der Juden ein flügellahmer Engel geworden ist, ein hartes Joch statt einer süßen Wohltat. Mit Dank erinnern wir uns, daß wir deutsche Christen sind, daß Dr. Luther in der Erklärung des Feiertaggebotes vom Tage überhaupt nicht spricht, sondern nur von Gottes Wort und dessen Verkündigung. Und Schütz wie Bach sind echte Lutheraner gewesen, d. h. in diesem Falle: Menschen der Freiheit.

Nun denn, wenn es je ein Zeitalter gegeben hat, das des Sonntags in Jesu Sinn und im Geiste Luthers bedurfte, dann ist es das unsrige. Denn so gewiß wir gerade heute täglich die Arbeit segnen als eines der unentbehrlichsten Mittel, den Jammer dieser Zeiten zu meistern, den unsäglichen Druck der Gegenwart zu überwinden, — ach, Mühsal und Arbeit sind mit nichten das „Köstlichste" im Leben. Wer so jenen 90. Psalm versteht, hat ihn mißverstanden. Gerade das will uns der Sonntag sagen. Er will uns fühlbar machen, daß der Christen allerursprünglichster Besitz die Freude gewesen ist, die Freude an Gott und Gottes Macht, die Freude der erlösten Seelen an der Gemeinschaft mit ihm und mit seinen Kindern, die Christus uns erworben hat, „Freude die Fülle und selige Stille".

Aber freilich, wenn die Arbeit ruht, dann wird es dem Christen unsrer Tage erst recht bewußt, daß wir in einer finsteren, heillosen Zeit leben. Wieviel Verzweiflung in den ernstesten Gemütern, wieviel offenbare Gebundenheit an Alltagssorge und Wirtschaftsnöte, wieviel verborgenes Elend, wieviel Stumpfheit und Lebensüberdruß! Und nirgend, nirgend ein Fünklein von Hoffnung auf bessere Zeiten. Ist es nicht ganz verständlich, daß in dem großen Spital (man könnte auch sagen: Narrenhaus), in dem wir heute wohnen müssen, hundert Ärzte und tausend Quacksalber ihre Medikamente anpreisen und ihre Opfer finden — gerade auch auf dem Boden des Übersinnlichen, des Aufregenden und Sensationellen, der Mystik oder der Apokalyptik, des Spiritismus oder Okkultismus, und wie die alten Irrwege alle heißen? Wahrlich, totkranke Zeit!

Gott Lob, daß wir noch heilkräftige Wasser und seelenkundige Ärzte haben! Ihrer zwei bieten uns in diesen Tagen und vorab an dieser Stätte ihre oft bewährten Dienste an: Schütz und Bach. Beide wert der höchsten Ehren in Theologie und Kirche als geniale Ausleger der heiligen Schrift, als geistesmächtige Prediger des Evangeliums von der Gnade und Treue Gottes, als Reformatoren und Konfessoren. Aber auch als Ärzte wollen wir sie heute promovieren, so wie in unsrer Zeit eine deutsche medizinische Fakultät den bekanntesten Jünger

und Erben Bachs, ausdrücklich um seiner Tonkunst willen, ehrenhalber zum Doktor der Medizin ernannte. War das möglich, dann wird es ja auch erlaubt sein, vor diesem Bilde „Jesus heilt am Sabbat einen Kranken“ gerade an unsere großen, frommen Tonmeister zu gedenken.

Es geht doch ohne Frage von ihren Werken, von ihrem Wesen gesundende, verjüngende, erneuernde Kraft aus. Spüren wir das nicht gerade heute? Hat das nicht mancher von uns oftmals zu seinem Segen erfahren: in tiefer Traurigkeit oder Verzagtheit, im quälenden Zwiespalt zwischen Kopf und Herz, zwischen Ideal und Wirklichkeit, bei innerer Leere oder in Stunden völliger Lebensmüdigkeit? Als vor Jahren eine unserer Musikzeitschriften an Hunderte der Zeitgenossen die Rundfrage richtete: „Was bedeutet für Sie J. S. Bach?“, da ist von zahllosen Lippen ein einziger Jubelruf erschollen, und einer hat geantwortet: „Bach ist der Mensch, mit dem ich bei Tag und Nacht — diese Worte im buchstäblichen wie im übertragenen Sinne genommen — Gemeinschaft pflegen kann!“ Fürwahr, hier ist „Stahl fürs Blut und Mark für die Knochen“. Ich will die Behauptung wagen: Wenn ich empfänglichen Seelen von diesen Helden des Glaubens und der Kraft auch nur erzählen, eins ihrer großen Werke auch nur beschreiben darf, so werden Traurige fröhlich, bange Herzen getrost und Kranke gesund. Es wird Sonntag drinnen, wo man ihnen ins Auge blickt und den Pulsschlag ihres Innersten spürt.

Aber viel größere Wirkung trauen wir diesen Meistern zu. Gerade heute, da unser armes Volk zerrissen ist wie nie und krank wie nie, sind Schütz und Bach die berufenen Heilkünstler, die der Seele einer ganzen Nation neuen Geist einhauchen, frisches Leben geben, sie zusammenführen und versöhnen können. Und vorab unsrer Kirche, deren fromme und treue Söhne sie gewesen, sollen sie neue Liebe und Zuneigung erwecken, ja vielmehr der Kirche selbst neue Liebe einflößen, so viel Liebesgeist und Eroberungslust, daß sie dem evangelischen Volke die wunderbaren Schätze Schützischer und Bachscher Kunst mit vollen Händen austeile. Vorab am Sonntag! Wir Männer der Kanzel aber wollen alle gern schweigen, wo diese Propheten aufstehen und unserm Volke ans Herz greifen.

O wie gut, daß die Neue Bach-Gesellschaft bei jedem ihrer Feste in den Mittelpunkt der Tage einen Gottesdienst stellt, als wollte sie sagen: So soll evangelische Gemeindefeier sein, ein Gesundbrunnen für alle Kranken, ein Freudenquell für alle Trostbedürftigen, ein Vorschmack ewiger Wonnen! „Wohlan, alle die ihr durstig seid, kommt her zum Wasser, daß ihr geneset“. Wir aber, die wir von dem Frieden und Segen solcher heiligen Predigt in Tönen reiche Erfahrung gemacht haben, wir grüßen sie heute aufs neue mit Herzensdank, die hohen Häupter unsrer Allergrößten: Grüß euch Gott, ihr Meister! O sprecht nur ein Wort, ein Wort, daß Gott euch gab, und wir werden gesund. Wir glauben wieder, wir hoffen, wir beten wieder mit Zuversicht. Wir segnen euch, die ihr vom Hause des Herrn seid!

2.

Sonntagskinder sind sie gewesen, beide, Schütz und Bach. Glückskinder im gewöhnlichen Sinne des Wortes nicht. Einsame Wege sind sie gegangen, Leidenswege, wie es dem Genius nun einmal beschieden ist. Und Einsamkeit ist ein gefährlich Ding. Ob der Höchstbegabte, der sein Jahrhundert Überragende wohl ein klares Bewußtsein hat von dem, was er bedeutet? Ob er den Druck einer großen geschichtlichen Bestimmung spürt? Ob unsre beiden Meister in irgend einem zutreffenden Maße gefühlt haben, was ihnen verliehen war? Das ist mehr als eine müßige Frage.

Keiner von beiden hat, so weit mein Wissen reicht, sich je darüber ausgelassen. Ganz gewiß haben sie sich als Meister gefühlt, fühlen müssen. Aber ebenso gewiß sind sie im schönsten Sinne des Wortes demütige Christenmenschen, ja auch tiefbescheidene Leute gewesen. Es gibt Merkmale, an denen sich das mit einiger Sicherheit feststellen läßt; ihrer drei hebe ich heraus. Wenn einem Künstler, einem begnadeten Könner der Beifall der Menge gleichgiltig ist, so mag man das seinen Stolz nennen; ebenso und noch viel eher dürfen wir sagen: Wer auf Menschengunst verzichten kann, ist innerlich bescheiden! Und wer Andere, auch Geringere neben sich gelten läßt, ihnen

alle Ehre gönnt, der verdient das Lob der Sachlichkeit und Billigkeit, aber auch das der echten, lauteren Bescheidenheit. Wer endlich bei allem, was er tut, die Ehre Gottes vor Augen hat, nichts Anderes, der ist gewiß außer aller Gefahr der Selbstüberschätzung; er weiß, in wessen Dienst er steht.

Alle diese Kennzeichen, vor allem das letzte, finden wir bei Schütz und Bach in vollstem Maße. Denn jenes Soli deo gloria! auf Bachs Partituren ist mehr als Phrase oder Konvention; es ist mit dem Herzen geschrieben wie das, was ihm vorausgeht. Und es bleibt für alle Zeiten denkwürdig, daß unser Schütz ein Schriftwort vor anderen geliebt, es über sein Notenbort gesetzt, es zu seinem Leichentext bestimmt und einem seiner Schüler als Motette für sein Begräbnis in Auftrag gegeben hat (Ps. 119, 54):

„Herr, deine Rechte sind mein Lied im Hause meiner Wallfahrt."

Vorgedrängt hat sich keiner von beiden. Sie haben sich begnügt mit dem, was ihnen bei ihren Lebzeiten beschieden war, zufrieden mit dem Platze, den man ihnen an der Ehrentafel der Tüchtigen und Berufenen gegönnt. Aber Beide wurden auch vergessen, jahrhundertelang. Es tut nicht not, hier viel davon zu reden. Sie mußten so zu sagen neu entdeckt und aufgeweckt werden, Bach vor hundert Jahren, Schütz in dieser unsrer Zeit, So sehr waren sie ins Hintertreffen geraten. Jawohl, das lag an ihnen selbst. Wer nur dem Höchsten dient und denen, die ihn fürchten, der mag es sich selber zuschreiben, wenn ganze Geschlechter seiner zeitweilig vergessen. Aber auch dies ist wahr: Zu den Menschen gehören Zwischenräume, und zu den großen Menschen große Zwischenräume. Erst ein gewisser raumzeitlicher Abstand versetzt uns in die Lage, wahre und bleibende Größe zu ermessen. Und so war es hier.

Nun sind wir wieder bei unserm Evangelium. Jesus mahnt die ehrgeizigen, eitlen Männer der gelehrten Zunft, beim Gastmahl nicht nach Ehrenplätzen zu trachten, sondern sich bescheiden untenan zu setzen. Merkt es wohl: jetzt will sich doch um die beiden so verschiedenartigen Hälften unseres Textes ein gewisses Einheitsband legen. Wie Jesus sich dort in der Sabbatfrage an das gleichsam eingeborene Empfinden des Naturmenschen

wendet, dem ein gesunder Instinkt für das Rechte sagt: Zieh nur getrost deinen Ochsen oder Esel aus dem Brunnen, ob es schon Sabbat ist!, — so bezieht er sich für die Regeln des geselligen Lebens auf das natürliche Feingefühl im Kulturmenschen, das ihn lehrt, lieber den untersten als den obersten Platz an der Tafel zu wählen. Seht, Jesus befindet sich offenbar im besten Einvernehmen mit des Menschen innerstem und eigenstem Fühlen und Meinen. Nur daß er diese Stimme, diesen Sinn für das Wahre reinigen möchte von aller selbstsüchtigen Berechnung, — sie ist in beiden Fällen zu vermuten, — und unsern Geist hinaufheben will auf die Höhe seiner reinen, göttlichen Gesinnung: er hilft dem Kranken um des Kranken willen; er ist von Herzen demütig ohne Nebengedanken.

Was aber unser Herr den Bescheidenen in Aussicht stellt, er hat es selber in einzigartiger Weise hernach errungen und erreicht. „Er erniedriegte sich selbst und ward gehorsam bis zum Tode, ja zum Tode am Kreuz. Darum hat ihn auch Gott erhöhet und hat ihm einen Namen gegeben, der über alle Namen ist.“ In irgendeinem Maße ist das doch auch an seinen Jüngern immer wieder Wahrheit geworden: „Wer sich selbst erhöht, der wird erniedrigt werden; und wer sich selbst erniedrigt, der soll erhöht werden!“

Wahrlich, ein Geschlecht nach dem andern, ein Jahrhundert um das andere wendet sich heute an jeden unsrer beiden Meister und sagt zu ihnen: „Freund, rücke hinauf!“ und spricht zu vielen Anderen, zuvor vielleicht Bevorzugten und Überschätzten: „Weichet diesen! Ehre, dem Ehre gebührt! Hut ab und Platz gemacht; ihr werdet nimmer ihresgleichen sehn!“

Vor nicht langer Zeit hat der erste evangelische Geistliche Schwedens seinen jungen Amtsbrüdern gesagt: Vier Evangelisten sind es, deren Schriften ihr fortan in unser Volk hineintragen und ihm auslegen sollt. Aber vergeßt mir den fünften Evangelisten nicht; er heißt Johann Sebastian Bach“. Der Erzbischof hätte auch sagen dürfen: „Der fünfte heißt Schütz, und der sechste heißt Bach.“ Fürwahr, Evangelisten Jesu Christi, ihres und unsres Herrn!

Aber, Freunde, der Schwede darf uns nicht beschämen. Um

deutsche Meister geht es hier; ihre erste Mission haben sie in deutschen Landen zu erfüllen, und sie ist noch lange, lange nicht erfüllt. Nun denken wir wieder an unser unglückliches, zerstoßenes, mißhandeltes Volk. Ob nicht einmal die Stunde schlagen wird, da Gott ihm aus seiner Erniedrigung heraufhilft und ihm soviel Luft und Raum und Lebensrecht zuerkennt, wie es bedarf? Ob er auch zu ihm, dem verachteten, beschimpften, entrechteten einmal sagen wird: „Rücke hinauf! Nimm den Platz ein, den ich dir bestimmt habe —“? Das ist ja unser aller tägliches Fragen.

Getrost! der Tag kommt. Er muß kommen, so gewiß sich Gott hundertmal zu unserm Volke bekannt und ihm solche Führer und Meister wie Schütz und Bach gegeben hat und noch erhält, ja gerade jetzt neu schenkt. Er wird kommen, wenn in unserm Vaterlande die führenden Stände die Stimme hören wollen, die gerade diese Beiden uns unermüdlich zu Gehör bringen: „Es ist dir gesagt, was recht ist, und was der Herr, dein Gott, von dir fordert, nämlich Gottes Wort halten und Liebe üben und demütig sein vor deinem Gott“.

Mitten im Unglück, ihr deutschen Christen, laßt uns die Häupter erheben im Angesicht der Boten Gottes, die er uns gab. Sie sind unser, und wir wollen sie in Ehren halten. Aber nicht nur so, daß wir ihre Kunst bewundern und uns für ihre Werke begeistern. Nein, so, daß wir erkennen, wo ihrer Seelen Stärke entspringt und ihr innerstes Leben ruht. Darüber lassen sie selbst uns nicht im Umgewissen. „Was Christus mir gegeben, das ist der Liebe wert“, so lautet ihr Bekenntnis. Und darin wollen wir mit ihnen Gemeinschaft haben, eins in Luthers Geist und in Christi Kraft, — Gemeinschaft darin, daß wir tüchtig werden, mit ihnen und wie sie von Gottes Herrlichkeit und Gnade zu singen, hier zeitlich und dort ewiglich. Amen.

Die Kraft des Themas,

dargestellt an B-A-C-H.

Von Dr. Paul Mies (Köln).

Grundgedanke der folgenden Studie ist, die Bedeutung des Themas für das ganze Tonstück an einem besonders günstigen Beispiele zu untersuchen. Während bisher die Bedeutung des Themas wesentlich nach der Seite der Motiventwicklung hin betrachtet wurde, soll hier gezeigt werden, daß das Thema auch rhythmische, harmonische, ja sogar formale Keime enthält, die sich später entwickeln. Sie aufzufinden ist schwierig, da eine direkte Ähnlichkeit wie bei der motivischen Verarbeitung nicht besteht. Es erweist sich als zweckmäßig eine Häufung gleichgerichteter Beispiele, auf deren Bedeutung für stilkundliche Untersuchungen schon hingewiesen wurde[1]). Ein vielleicht einzigartiges Beispiel ist das B-A-C-H-Thema. Es ist also festzustellen, worin die Bearbeitungen dieses Themas übereinstimmen. Dann ist der Schluß wohl einwandfrei, daß gleiche musikalische Bildungen, bei den verschiedensten Komponisten eintretend, dem Grundthema entspringen, dessen Bedeutung in ihnen also verfolgt werden kann.

Eine Aufstellung der in Betracht kommenden Werke gab J. Simon[2]). In der folgenden Arbeit sind benutzt:

1. J. S. Bach (S. B.[3]), die der Kunst der Fuge angehängte

---

[1]) Siehe Bücken und Mies, Grundlagen, Aufgaben und Methoden der musikal. Stilkunde. Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jahrg. V, Heft 5.

[2]) Die Musik, 9. Jahrg., Heft 4, S. 226 ff.

[3]) Die Buchstaben in () sind die Abkürzungen, außerdem Taktzahlen vom Anfange aus; nur in S. B. vom ersten Eintritt des B-A-C-H.

Fuga XV a tre Sogetti ed a 4 voci. Das Thema B-A-C-H tritt als drittes auf, nach seiner Einführung bricht die Fuge unvollendet ab.

2. Präludium und Fuge B dur von einem Unbekannten (B.?). Sie ist in vielen Ausgaben der Klavierwerke von J. S. Bach enthalten[1]); Spitta[2]) hält ihre Herkunft von S. Bach für möglich, trotz der bestimmten Aussage Forkel's[3]) — gestützt auf Friedemann Bach —, daß Bach das Thema nur in der Kunst der Fuge bearbeitet habe. Jedenfalls müßte es sich um ein Jugendwerk handeln, Spitta spricht von „den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts".

3.—5. Drei Fugen von G. A. Sorge[4]) (S. I, S. II, S. III). Das Thema der ersten führt Simon als Ph. E. Bach zugehörig an, das der dritten erwähnt an der obigen Stelle Spitta, den es an Buxtehude erinnert.

6. Christian Bach (C. B.) Fuge für das Pianoforte oder die Orgel komponiert über die Buchstaben seines Namens[5]).

7. J. L. Krebs (K.) Fuge über den Namen Bach[6]).

8. J. G. Albrechtsberger (A.) Fuge über B-A-C-H, für Klavier oder Orgel[7]).

9.—14. R. Schumann Op. 60. 6 Fugen über den Namen Bach für Orgel oder Pedalflügel (Sch. I bis Sch. VI).

---

[1]) z. B. Bischoff, Bd. VII. Chrysander, Bd. IV.

[2]) J. S. Bach, II S. 684, vgl. J. Schreyer, Beiträge zur Bachkritik Heft II S. 68 f.

[3]) Forkel spricht diese Ansicht noch deutlicher in einem Briefe an Hoffmeister und Kühnel aus, dessen Kenntnis ich Herrn Kinsky, Konservator des Heyer-Museums in Köln, verdanke.

[4]) Auch für dieses Werk schulde ich Herrn Kinsky Dank, der mir das Manuskript aus der Priegerschen Sammlung zugänglich machte. Aufschrift ist: 3 Fugen über den Namen Bach gesetzt von G. A. Sorge, Hof- und Stadtorganisten zu Lobenstein. Alte Randbemerkung „Scheint Sorge's Handschrift zu sein A.".

[5]) Bei A. Kühnel, Bureau de musique.

[6]) Gesamtausgabe der Tonstücke für die Orgel I. Abt. Heft I, Nr. 1. Magdeburg, Heinrichshofen.

[7]) Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XVI. Jahrg., Teil II.

15. F. Liszt Phantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H. (L.)
16. G. Schumann Passacaglia und Finale über B-A-C-H für Orgel Op. 39. (G. Sch.)[1]
17. M. Reger Fantasie und Fuge über den Namen Bach für Orgel Op. 46. (R.)
18. N. Rimsky-Korsakow, Fughetta B-A-C-H aus Paraphrases pour Piano sur le thème favori et obligé



von A. Borodine, C. Cui, A. Liadow, N. Rimsky-Korsakow. (R. K.).
19. Einige kleinere Beispiele, vielleicht zum Teil Zufallsbildungen:

Kleines harmonisches Labyrinth (Ausgabe der Bachgesellschaft Band XXXVIII S. 225) im „Centrum".

Beethoven, Studien zu einer Ouvertüre[2]).

Brahms, aus einer Kadenz zu Beethovens G dur-Konzert[3])

M. Reger, zwei Takte aus der Sonatine Op. 89, Nr 4 für Klavier[4])

Damit dürften wenigstens die Hauptbearbeitungen des Themas der Untersuchung zugrunde liegen.

Mit Ausnahme der Fragmente in 19 und der Passacaglia von G. Sch. haben alle Komponisten die Fugenform gewählt. Ein Grund ist zweifellos äußerer Art — eine Ehrenbezeugung für den Großmeister der Fugenform. Vielleicht eignet es sich auch nicht recht für eine andere Form. Sämtliche Fugen stellen es deutlich als „Kopf" in langen Werten heraus, während seine Fortführung dann meist Motive zunehmender Bewegung bringt; in einem Sonatensatz würde der Kopf nicht so deutlich in den Vordergrund gesetzt werden können.

---

[1]) Das Thema ist mit I, die Variationen sind mit II und forlaufend bezeichnet.

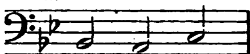
[2]) G. Nottebohm, Zweite Beethoveniana, S. 12, 542, 578f.

[3]) M. Kalbeck, J. Brahms I, S. 265.

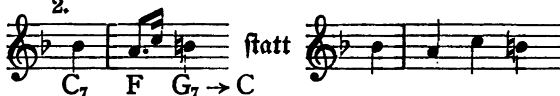
[4]) S. 39 Z. 3.

Tonart ist meist B dur (10mal), das heißt: der erste Ton gibt die Tonika; sonst erscheinen C dur und c moll (S. I, S. II, S. III, R. K.), d moll (S. B.), F dur (Sch. V, mit einem allerdings wenig charakteristischen Hauptthema), g moll (Sch. III, die Paralleltonart von B dur): alles nahe Verwandte von B. Aus der Gleichheit der Tonarten folgt, daß der Kopf bei seiner jeweiligen Wiederkehr auf den nächstverwandten Tonstufen erscheinen muß. Der Vergleich zeigt dabei, daß der allgemeinen Regel folgend[1]) solche Tonstufen bevorzugt werden, die der Oberdominantreihe angehören, also B → F → C → G → D, nur die Moll-Fugen (besonders S. II) zeigen häufiger die Unterdominantreihe B → Es → As → Des. Die B dur-Fuge K., die sofort mit einer Engführung des Kopfes beginnt, beantwortet ausnahmsweise in der Oberquart. Alle Beantwortungen sind real.

Die vom Kopf aufgezwungene Tonart bestimmt mit den rhythmischen Beginn des Kopfes, seine Auftaktigkeit oder Nichtauftaktigkeit. Alle Fugen, die nicht in B dur stehen, haben einen auftaktigen Beginn; b hat dann starke Leittonspannung, bei S. I bis S. III ist es Septime der Tonika c, sogar in zweierlei Gestalt als b und h[2]), ähnlich bei C. B. und Sch. V in F dur. Die B dur-Fugen sind meist nichtauftaktig oder schwanken zwischen Auftakt und Nichtauftakt; eine Verkürzung des ersten Kopftons vielfach aus Gründen des Zusammenklangs wie z. B. bei Sch. VI



statt des sonstigen ist dabei kein echter Auftakt. Der Einfluß des Kopfes auf Tonart, Stufe der Wiederholungen und Rhythmik ist damit erwiesen. Einiges Besondere zeigen die Schlüsse von S. I und S. III; beide rhythmisieren



aber nur um hier durch deutliche Auftaktigkeit der beiden Septimen b und h die Schlußkadenz (D_7) S D_7 T in Evidenz zu

[1]) z. B. nach A. Gedalge, Lehrbuch der Fuge, Bd. I, S. 191.

[2]) Siehe die Bemerkung von J. Simon zu Nr. 3.

setzen. Sch. II rhythmisiert so den Kopf, um ihn deutlich abzuheben. Im übrigen sind aber derart unregelmäßige Rhythmen dem Kopfe fremd.

Schon die letzten Beispiele sind Veränderungen des Kopfes. Nahe verwandt mit diesen rhythmischen Schlußstrebungen in S. I und S. III ist eine Zusatznote in S. II Takt 8 beim Wiedereinsatz des Themas (3.) offenbar zur Verdeutlichung des Stimmeneintritts. Auch die in Bsp. 1 erwähnte Verkürzung der Anfangsnote gehört hierhin; in S. II, Sch. VI, R. ist sie häufig. Wie diese Veränderung meist dazu dient, andere Stimmen auslaufen zu lassen und Härten zu vermeiden, so auch eine Änderung eines Kopftones, wobei natürlich die Ähnlichkeit nicht verlorengehen darf. Solche Änderungen sind B A C B, B As C B, B A Cis C, B A Ces B, B As Ces B, B A Cis H; am häufigsten kommt B A C B vor. Auch treten diese Veränderungen mit dem Kopf in Parallele auf wie S. I, T. 68/69 {g f a g / b a c h}, schließlich laufen in Sequenzen des Kopfes gern solche Veränderungen unter, wie in B.? T. 48/49 es d f e g fis a g.
statt . . . . . . gis

Aus allen Werken ließen sich diese Veränderungen nachweisen. R. liebt besonders B A Ces B z. B. in der Parallele {f e g fis / d des es d} (Takt 40) Wie eine etwas weitergehende Themenveränderung als Steigerungsprinzip außerhalb einer Sequenz dienen kann, zeigt in interessanter Form Sch. II, wo der Kopf nacheinander lautet:



schließlich sogar (Takt 139); allerdings trägt hier die

rhythmische Schärfe des Kopfes in deutlichem Gegensatz zu der ganz anders gearteten Bewegung der Fortführung des Themas wesentlich zur Wiedererkennung des Kopfes bei.

Zu den Veränderungen gehören auch die Umkehrungen, und zwar lassen sich Krebsgang und Spiegelbild — beides H C A B — nicht unterscheiden. Beide treten selten auf, in fugentechnischer Hinsicht benutzt sie nur Sch. III und Sch. IV. Meist sind sie nur Zufallsbildungen; so möchte ich etwa S. B. T. 32/33



kaum als eine beabsichtigte Veränderung der Umkehrung ansprechen. Daß unbewußt derartige Bildungen einfließen, ist nur ein neuer Beweis für die Bedeutung des Themenkopfes. Die Umkehrung, das sonst stehende Hilfsmittel der Fuge, ist also selten. Damit verwandt ist die seltsame Erscheinung, daß, mit Ausnahme von Sch. IV, der Kopf immer die Form



und nicht die ebenso wahrscheinliche



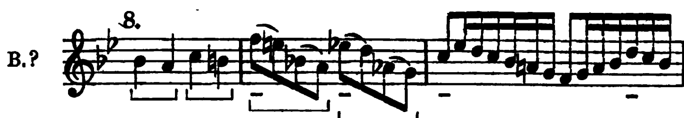
hat; rein theoretisch bietet die letztere sogar noch den Vorteil, daß durch den Tiefsprung die Sequenzenhaftigkeit des Kopfes gemildert wird. Den Grund für die Vernachlässigung dieser Form scheint mir das von Naumann[1]) geschilderte Gesetz zu geben; nach ihm hat das klassische Fugenthema einen Gipfelton, der dadurch hervorgehoben wird, daß eines der ihn einschließenden Intervalle das größte des Themas ist; dabei hat das Thema zumeist einen Kulminationspunkt, selten einen tiefsten Punkt. Beispiel 6 hat den deutlich isolierten Gipfel c, selbst wenn es nicht verlängert ist; Form 7 hat keinen. Bei der Umkehrung H C A B ist der Gipfel sehr nach vorn verschoben, vielleicht daher ihr seltener Gebrauch.

Im folgenden seien die Gipfeltöne der ganzen Themen,

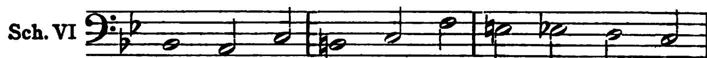
---

[1]) E. Naumann, Darstellung eines bisher noch unbekannt gebliebenen Stilgesetzes im Aufbau des klassischen Fugenthemas, 1878.

also Kopf und Verlängerung untersucht. Die Themen von B?, Sch. VI und R. seien als Beispiele gegeben:



Gipfel f, isoliert durch die verm. Quint h → f.



Gipfel f, isoliert durch die reine Quarte c → f.



Gipfel as, isoliert durch die verm. Quint d → as.

Die Zusammenstellung der Gipfeltöne aller Werke ergibt, daß in der B-Tonart f, c, es, as, d, in der F-Tonart f und c, in der C-Tonart a und c bevorzugt werden, also immer für die Tonart oder ihre Dominanten charakteristische Stufen. Es ist deutlich, wie der Kopf so die obere Grenze des Themas mitbestimmt. Voraussehen ließ sich diese Erscheinung kaum; ihre Erklärung ist, daß der in der Tonart sehr unbestimmte Kopf — Sequenz und Chromatik wirken einer tonalen Bestimmtheit stark entgegen — im Gipfel eine Stütze der Tonalität sucht und dafür die günstigsten Gipfelstufen nimmt, und das sind die obigen. Damit aber gewinnt das Intervall „Kopfanfang → Gipfel" und „Kopfende → Gipfel" besondere Bedeutung, dabei in erster Linie b → f, h → f, b → es, h → es, b → c, h → c, d. h. reine und verminderte Quinten und Quarten und Sekunden, wie sie den Kopf selbst beherrschen. Die drei Themen aus Bsp. 8 zeigen das, ebenso Sch. I, Sch. II, Sch. V, L. Die melodische Linie des Themas ist also weitgehend durch den Kopf bedingt.

Ich führte schon an, daß der Kopf meist in langen Notenwerten vorangesetzt wird. Die Mehrzahl der Bearbeitungen geht dann systematisch zu schnelleren Notenwerten über. Das geschieht nicht immer so trocken und pedantisch wie in B?

(Bsp. 8), man sehe etwa S. III, Sch. I, A (Bsp. 11) die Beethovenschen Entwürfe[1]).

9. S. III

Sch. I

Beethoven.

Eine kleine Zahl von Themen behält die anfängliche Rhythmik; es handelt sich dann meist um eine vom Gipfel abfallende chromatische Verlängerung; C. B. (Bsp. 10), Sch. V im Nebenthema Takt 44, Sch. VI (Bsp. 8) sind da charakteristisch.

10.

R. (Bsp. 8) stellt eine Verbindungsform dieser beiden Gruppen dar. Auf die Entwicklung der Rhythmik und damit auch der Melodik ist also der Kopf von Einfluß.

Schließlich wird der formale Aufbau des ganzen Themas noch bedingt. Die Sequenz des Kopfes scheint parallele Bildungen der Verlängerung zu fördern und zu verlangen, denn die meisten Themen — Ausnahmen sind die kleine Gruppe der rhythmisch gleichmäßigen und chromatisch abfallenden — zeigen auch des weitern Sequenzen. B? (Bsp. 8),

[1]) a. a. O., S. 578/79.

Sch. I (Bsp. 9), Sch. II (Bsp. 11), Sch. IV, A. (Bsp. 11), S. III (Bsp. 9) seien angeführt.



Die Gruppe mit Sequenzbildung hat häufig in einer Scheinstimme[1]) diatonischen oder chromatischen Abfall und auch so ist die Verbindung mit der zweiten Gruppe hergestellt; A. (Bsp. 11, es d c), B? (Bsp. 8, f es es d), Sch. II (Bsp. 11, mannigfach), der zweite Beethovensche Entwurf (Bsp. 9, g f es) zeigen das. Es ist klar, daß eine Menge Übereinstimmungen, wie sie dem Thema ohne besondere Absicht des Komponisten durch den gewählten Kopf einfließen, auf das Ganze einwirken muß; einmal dadurch, daß in der Fuge das Thema als Ganzes und zerstückelt fortwährend erklingt, dann aber durch gleichgerichtete Beeinflussung von Kontrapunktik und Harmonik.

Vom Eintritt des Gefährten ab läßt sich meist von einer Harmonisierung des Kopfes sprechen. Wie dieser melodisch schon eine Sequenz ist, so zeigt auch die Harmonie leicht Sequenzen.

I. Die Harmonieverbindung ist zwei stufenweis steigende Sequenzen D → T[2]) oder D_7 → T oder eine irgendwie alterierte Dominante. S. I, T. 31/32 zeigt das einfachste Beispiel:

[1]) Nach dem von E. Kurth, Grundlagen des linearen Kontrapunkts, geprägten Ausdruck, Kap. VIII.

[2]) Die Angabe der harmonischen Funktion bezieht sich im Folgenden immer nur auf den Kopf oder seine Teile, nicht auf das ganze Thema.

12.

→ Chr.
→ T. IV
→ T. V

A_7 D H_7 E

Der Sekundfall mit seiner Leittonspannung legt diese harmonische Auffassung sehr nahe. Daß derartige Sequenzen leicht ermüden, ist klar; es herrscht daher das Bestreben, durch melodische Figuration der Einzelstimmen oder durch Alteration der Harmonik Abwechslung zu schaffen. Das erstere behandle ich später, für das Zweite gebe ich einige Beispiele:

13. S. II, T. 37/38.

→ Chr.[1])

$E_7^{9>}$ A $Fis_7^{9>}$ H

K., T. 9/10.

F_7 B $G_9^{7>}$ C

Sch. I, T. 5.

→ Chr.
→ B.

C_7 F $D_{5>}^{7}$ G

R. Schumann ist in der Abwechslung sehr erfinderisch, während die Regersche Phantasie viele einfache Sekundversetzungen enthält, ein Stilmoment auch anderer Regerscher Werke. Die Alterationen selbst sind sehr mannigfach:

---

[1]) Diese Zusätze werden an späterer Stelle erklärt.

14. R., T. 120.

$d^{7}_{5>}$ $G(_7)$ $e^{7}_{5>}$ $A(_7)$

T. 120.

$a^{9>\,7}_{5>}$ D H_7 E

Selten ist die dominantische Harmonisierung in anderer Folge als der einer Sequenz im Ganztonabstand; diese letztere kommt allgemein vor. Beispiele der ersten sind:

15. A., T. 5/6.

→ Chr.

$A^{9>}_{7}$ D D_7 G

Sch. VI, T. 37.

$D^{7}_{5>}$ G G_7 c

Allen Beispielen ist die Auftaktigkeit gemeinsam. Der Grund liegt nahe: auch rhythmisch wird durch Betonung der Tonika die der Harmonie eigene Lösung verstärkt. Von dieser Regel gibt es kaum eine Ausnahme. Auch in den gegenteiligen Beispielen aus Sch. VI u. R. (Bsp. 14 und 15) erscheint die Dominantharmonie auftaktig, in diesem Sinne ist also die erste Note des Kopfes nur nach vorne verlängert.

II. Sequenzharmonisierungen der Form T → D (oder S → T) mit Ganztonabstand.

16. Sch. T. 22.

→ T. III

g D a E

S. III. T. 47.

→ T. III
→ T. II

F C G D

B.? T. 22.

→ T. III

F C g D

Auch diesmal fallen bei R. die häufigen Sequenzschiebungen auf, während sonst versucht wird, ihnen aus dem Wege zu gehen. B.? und A. enthalten diese Harmoniefolge bis zur

Eintönigkeit. Der Rhythmus ist vielfach nicht auftaktig, Gegenbeispiele treten aber häufiger auf.

III. Sequenzharmonisierungen S D T, d. h. zwei Ganzschlüsse im Ganztonabstand. C. B. enthält sie im ersten Teil bis zum Überdruß, ein Grund mit für dessen Ungenießbarkeit. Vorzüglich verwendet sie Sch. I in Takt 53 als Steigerung unter Dehnung des Kopfes bis zu ganzen Noten.

17. C. B. T. 11.



IV. Harmonisierungen der Form (°S) → D → T oder in anderer Auffassung T° → D → T. Diese Harmoniefolge ist nicht ganz selbstverständlich, hat aber den Vorteil, daß die Sequenz vermieden wird. Es ist bezeichnend, daß sie sich hauptsächlich bei R. Schumann findet, der zweifellos neben der musikalischen Phantasie auch viel verstandesgemäße Konstruktion in seinem Werke hat walten lassen.

18. A. T. 12.



Sch. I. T. 27.



Sch. III. T. 45.



Vielfach ergibt sich bei dieser Harmonisierung eine scharfe Spannung zur Verlängerung hin, wie bei Sch. III (Bsp. 18) und J. S. B. T. 3.

19. T. 3.



Die Rhythmisierung ist verschieden.

V. Harmoniefolgen D → T = S → S → T, also etwa C_7 F C G.

20. S. B. T. 25.



S. I. T. 8.



R. T. 103.



Diese Harmonisierung findet sich mit Ausnahme von R. im wesentlichen in älteren Werken; Sorge liebt sie bei den ersten Einsätzen. Der erste und dritte Akkord stehen auf der gleichen Stufe; die Betonung rückt vielfach ganz auf den Schluß.

VI. Folgen der Form S T_1 D T_2, wo T_1 und T_2 Ganztonabstand haben, S und D nicht auf derselben Stufe stehen. Die Dominante ist meist stark alteriert. Hierhin gehören:

21. Sch. VI. T. 101. L. T. 133.

B F $D^7_{5>}$ G f C $A^{9>}_7$ D

R. T. 43.

d A $Eis^{9>}_7$ H

Dies sind alles neuere Werke, so daß deutlich der Einfluß der verstärkten Chromatik zur Geltung kommt.

VII. Bei L. und G. Schumann ist häufig der verminderte Septakkord, der als Ganzes Sekundrückungen leicht zugänglich ist.

22. G. Sch. I.



K. T. 133.



In ältern Werken ist diese Form, wohl ihrer starken Chromatik wegen selten. Bei K., einem an Chromatik sehr reichen Werke, tritt sie beim Schlußorgelpunkt als Krönung auf.

Ließen sich bei I — VI Elemente des Ganz- und Halbschlusses erkennen, so schließen sich jetzt an die phrygische und neapolitanische Kadenz erinnernde Harmonisierungen an.

VIII. S. III T. 16 ist das einfachste Beispiel mit der phrygischen Wendung, zugleich das einzige aus der ältern Literatur.

23. S. III. T. 16.







Häufig ist sie in Sch. I und R., sogar mit zweimaliger phrygischer Wendung; die Sequenzen sind durch geschickte Stimmführung vermieden. Eine Kette solcher Wendungen ist die Grundlage der Schlußtakte von R.



IX. Wendungen, die darin Ähnlichkeit mit der neapolitanischen Kadenz haben, daß die dem ersten oder zweiten Paar der Kopfnoten zugehörigen Harmonien Halbtonabstand haben. Der zweite Akkord ist dabei, zum Unterschied von der eigentlichen neapolitanischen Kadenz, meist ein Dur-Akkord.

25. G. Sch. XXIV.



L. T. 100.



R. T. 12.



R. T. 75.



Der andere Sekundfall wird verschieden harmonisiert, sogar zwei neapolitanische Wendungen kommen vor wie z. B. R. T. 12; jede Note des Kopfes ist dann Grundton des auf ihr ruhenden Dreiklangs. R. liebt die neapolitanische Wendung besonders; auf seine Vorliebe für das Neapolitanische und Phrygische ist auch sonst hingewiesen worden.[1])

Außer den angeführten gibt es noch andere Harmonisierungen, besonders solche, die nicht aus deutlichen Schlußfällen bestehen,

---

[1]) Z. B. bei H. Grabner, Regers Harmonik.

wie die obigen. **Die erwähnten finden sich in einer großen Anzahl der Fugen gemeinsam; und es ist klar, daß aus der gleichen Harmonik die gleiche Klangwirkung folgt.** Dann aber zeigt sich deutlich die Veränderung der harmonischen Fähigkeiten etwa bis zu den Werken von R. Schumann, und von ihnen ab; bis zu Sch. die Vorliebe für die einfachen Folgen mit Dominant und Subdominant, später die immer reichlichere Verwendung chromatischer Akkordverbindungen, die sich vielfach als alterierte Dominanten oder sonstwie erklären lassen, damit aber für das Ohr von ihrer Chromatik nichts einbüßen.

Eng verbunden mit der Harmonik, aber nicht identisch mit ihr, sind gewisse konstante Kontrapunkte zu den Noten des Kopfes, die ich **kontrapunktische Typen** (T.) nenne. Die anzuführenden sind selten in dieser Einfachheit vorhanden, sondern die Typen sind die harmonisch wirksamen Haupttöne, während das übrige melodische Ausschmückung ist. Dieser selbst ist nachher eine eingehende getrennte Untersuchung gewidmet.

T. I. Es handelt sich dabei um die Fundamentalbässe der Sequenzharmonisierungen D → T und S → T. Am einfachsten etwa in G. Sch. XXVII,

26. G. Sch. XXVII.

ppp Fernwerk.

→ T. IV
→ B
→ T. I

B F C G

wobei interessant ist, daß diese einfachste Harmoniefolge im Verein mit Molto Adagio, ppp, Fernwerk den Ausdruck des Aetherischen, Geheimnisvollen beabsichtigt. Das ist charakteristisch dafür, wie einfache Dreiklangsfolgen in der neueren Musik bestimmteren Ausdruck haben, als in den Zeiten, deren Harmonik nicht so reich an verwickelten Bildungen war. S. I, T. 53 zeigt den T. I in einfacher Form in der Oberstimme.

27. S. I. T. 53.

→ T. I

→ Chr.

C_7 F D_7 G

Sch. III. T. 54.

→ T. I

→ T. I

G_7 e A_7 D

Sch. VI. T. 54.

→ T. I

→ Thema

→ Chr.

Das Intervall zwischen Kopfbeginn und Kontrapunktanfang ist beim Subtominanttyp meist der Einklang, beim Dominanttyp Sext oder Sekunde; die Eigenschaft der T. I als Fundamentalbässe erklärt das leicht. In Sch. III T. 54/55 laufen zwei T. I parallel. T. I ist an sich nicht lediglich an die obigen einfachen Harmonien gebunden, sondern tritt auch bei alterierten Dominanten auf; allgemein gilt dabei, daß ältere Werke die einfachen, neuere die alterierten Dominanten bevorzugen; Sch. VI T. 54 ist dafür ein Beispiel.

T. II: Eine Reihe von steigenden Tönen mit je einem Ganztonabstand, die auf den beiden mittlern Kopfnoten liegen bleibt.

Begleitende Harmonieverbindung ist meist S→T; B? T. 45/46 ist ein einfaches, G. Sch. XXVIII ein stark verziertes (vgl. Bsp. 26); Kontrapunkt und Kopf beginnen im Einklang.

28. B.? T. 45.

→ T. III
→ T. II

B F c G

G. Sch. XXVIII.

→ T. II
→ T. VI
→ B
→ T. I

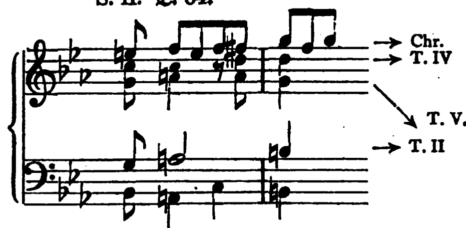
Aber gebunden an diese Harmonie ist der Typus nicht; R. zeigt ihn T. 190 mit der neapolitanischen Wendung, ebenso Bsp. 25 S. II T. 64 mit D→T, Nb. 18 A. mit gemischter Harmonie.

29. R. T. 190.

→ B
→ T. II

B F As G

S. II. T. 64.



T. III: Folge zweier Terzen im Sekundabstand, also ein Sequenztypus. Bsp. 16 enthält Beispiele verschiedener Art: Sch. I T. 22 zwei große Terzen mit Ganztonabstand, S. III T. 47 zwei kleine Terzen mit Ganztonabstand, B? T. 22 eine kleine und eine große Terz mit Halbtonabstand. Die Harmoniefolge S → T und Terzabstand zwischen Kontrapunkt- und Kopfanfang bilden die Regel.

T. IV: Eine große Sekunde, deren Töne über je zwei Noten des Kopfes gelten. C. B. T. 11 (Bsp. 17), S II T. 64 (Bsp. 29), R. T. 19 (Bsp. 14) mit zwei parallelen T. IV gehören hierhin; Harmonie ist D → T, Kontrapunkt und Kopf beginnen im Sekundabstand. Ein Beispiel mit S → T ist G. Sch. (Bsp. 20).

T. V: Aufsteigende und wieder fallende Sekunde (oder umgekehrt); die mittlere Note hat harmonische Bedeutung für die zweite und dritte Kopfnote. Beispiele seien C. B. T. 4 (steigend),

30. C. B. T. 4.



C. B. T. 32.



A. T. 21.



C. B. T. 32 (fallend, wobei allerdings noch Zwischenharmonien eintreten), K. T. 133 (Bsp. 22, die Stimmführung zwischen T. II und T. V ist verwischt) und A. T. 21 (fallend).

T. VI. = Chr. eine chromatisch aufsteigende Stimme. Harmonisierung ist immer D → T, manchmal alteriert; Kopf und Kontrapunkt beginnen im Intervall einer übermäßigen Quarte. Ältere Werke enthalten diesen Kontrapunkt sehr viel, so S. I (Bsp. 27 und 13) S. II (Bsp. 29), S. III, C. B., K., A. (Bsp. 15). Sch. hat ihn auch, Sch. VI (Bsp. 27), meist aber melodisch stark ausgeziert, so Sch. I T. 12 (Bsp. 31 und 13).



Neuere Werke vermeiden diesen Typus, weil er sehr leicht zu Sequenzen führt. Ähnliche mit abwechselnden Halb- und Ganztönen, auch fallend, treten dafür vielfach auf; die Harmonie wird dadurch beweglicher. Eine Klassifizierung ist aber nicht mehr möglich.

T. VII. Die kontrapunktierende Stimme läuft dem Kopf parallel; die Parallelität kann dabei eine vollkommene sein, oder der Kontrapunkt ist eine der früher[1]) angeführten Veränderungen (mit V. bezeichnet in den Bsp.), die die Themaähnlichkeit nicht beeinträchtigen. Im ersten Falle ist die Harmonisierung vielfach D → T, der chromatische Kontrapunkt T. VI tritt gerne hinzu; die beiden parallelen Themen haben Kleinterzabstand, so daß die Anfangstöne von Kopf, Kontrapunkt und T. VI zusammen einen Dreiklang aus zwei kleinen Terzen bilden. S. I T. 37 (Bsp. 13), Sch. VI T. 54 (Bsp. 27) gehören hierhin, R. T. 19 (Bsp. 14) hat keinen T. VI. L. T. 133 (Bsp. 21) ist ein Beispiel mit wechselnder Unter- und Oberdominantfolge. Ist

[1]) Seite 24.

der Kontrapunkt das veränderte Thema, so sind die Harmonisierungen mannigfaltiger; Sch. I T. 27 (Bsp. 18), K. T. 133 (Bsp. 22), R. T. 190 (Bsp. 29), G. Sch. XXIV (Bsp. 25) und XXVII (Bsp. 26), Brahms sind verschiedenartige Beispiele; Kontrapunkt und Kopf haben Terz- oder Sextabstand.

32. Brahms.



Die angeführten kontrapunktischen Typen kommen in mancherlei Zusammenstellungen vor. Der Leser sehe daraufhin die Beispiele der letzten Abschnitte durch, in denen alle angemerkt sind. Diese mannigfachen, in allen Werken gleicherweise auftretenden Kontrapunkte, die trotz aller melodischen Ausschmückung sich infolge ihrer harmonischen Bedeutung bemerkbar machen, sind ein neues Element, welches die gleiche Klangwirkung aller BACH-Fugen mitbedingt. Besonders die älteren Werke, bei denen die Loslösung von der Sequenz des Kopfes vielfach nicht gelingt, machen so einen ziemlich gleichen Eindruck. Interessant ist dabei, daß die Regersche Fuge in Harmonik und Kontrapunktik stark ältere Elemente aufweist, im Gegensatz zu der vorhergehenden Phantasie; die melodische Ausgestaltung aller Stimmen ist allerdings eine ausnahmsweise vielgestaltige, sodaß in ihr Reger der Melodiker zu Wort kommt gegen den kühnen Harmoniker in der Phantasie.

Es sei jetzt die melodische Ausgestaltung der Typen betrachtet; denn die Beispiele zeigten schon, daß die kontrapunktischen Typen schließlich nur Abstraktionen melodischer Züge sind mit Ausnahme weniger Beispiele. Die Bewegungsmotive Bachs hat Kurth zum Gegenstand einer Untersuchung gemacht. Er sagt[1]): „aus gleichartigen linearen Steigerungsvorgängen bilden sich auch gleichartige Motivzüge als Ausdruck ein- und desselben

[1]) Zur Motivbildung Bachs, Bachjahrbuch 1917, S. 86 f.

Gestaltungswillens," und: „Mithin entstehen hierbei Motive, die sich von den tragenden Hauptmotiven eines Satzes durch ihre Bestimmung unterscheiden: sie treten nicht wie diese um ihrer selbst willen hervor ... sondern sind latenten Inhalten zugehörig". Kurth nennt sie „Entwicklungsmotive" und untersucht ihre Eigenart und Fortbildung unabhängig vom Thema. Neben dem Nachweis, daß auch bei verschiedenen Komponisten „aus gleichen Steigerungsvorgängen sich gleichartige Motivzüge bilden", halte ich es für das wichtigste Ergebnis dieser Arbeit, daß es für diesen speziellen Fall gelungen ist „die latenten Inhalte" der Entwicklungsmotive nachzuweisen. Diese Inhalte sind nämlich nichts anderes, als die Zusammenhänge und Verwandtschaften der Motive mit dem Kopf. Diese Verwandtschaft ist aber meist nicht etwa motivisch-thematischer Natur, sondern sie vollzieht sich auf dem Wege: Kopf → Harmonisierung ⇄ kontrapunktische Typen → Entwicklungsmotive, wobei die mittleren Glieder ihre Stellung vertauschen können. Damit zeigt sich eine bis ins kleinste wirkende Zeugungskraft des Themas. Denn diese Entwicklungsmotive sind die Hauptgrundlagen der Durchführung und Zwischenspiele; sind sie ähnlich, dann ist die große Ähnlichkeit der ganzen Werke selbstverständlich[1]. Als Beweis dieser letzten Sätze seien einige Motivreihen aus den verschiedenen Werken und mit verschiedenen Typen zusammengestellt, welche zeigen, wie die Linienzüge nachher eine große Familienähnlichkeit gewinnen. Die Anzahl der Beispiele ließe sich — wie überhaupt in der ganzen Studie — erheblich verdichten und vermehren. Bsp. 33 enthält Verbindungsphrasen aus im wesentlichen auf- und absteigenden Motiven, Bsp. 34 schwebende[2]) Motive, wobei noch zwischen einfach schwebenden (34a), wellenförmigen (34b),

---

[1]) Interessant ist da zu beobachten, wie stark Rimsky-Korsakow von dem doppelten Zwang des Obstinato und des B A C H gebunden wird, sodaß die russischen Elemente gänzlich ausgeschaltet sind, ganz im Gegensatz zu den übrigen „Paraphrasen".

[2]) Kurth betont die Wichtigkeit der Schwebefiguren bei Bach, zu denen er auch das B A C H rechnet. A. o. S. 122.

solchen mit deutlicher Scheinstimme (34 c) getrennt ist. Scharfe Grenzen zwischen den Gruppen gibt es natürlich nicht.

33. B.? T. III. — C. B. T. III.

S. II. Chr. — S. II. T. V. — C. B. Chr.

Sch. I. P. — Sch. I. T. II.

Sch. III. B. — Sch. III. T. I.

A. T. IV u. V. — L. T. IV.

R. B. — R. T. III.

R. K. B.

34a. B.? T. III. — B.? T. II.

B.? T. IV. — A. Chr.

L. P.

34b. S. I. Chr. S. III. T. III.

S. III. W. K. T. II.

Sch. V. Retrogrado. Sch. VI. T. II.

R. W.

34c. S. III. T. IV. R. II.

Zu 34 c treten dann die gleichartigen Motive der Verlängerungen, wie in S. I, Sch. III (Bsp. 11) u. a.

Die Einwirkungen des Kopfes auf den Bau des Gesamtthemas, auf Rhythmik und Melodik der Verlängerung, auf kontrapunktische Typen und ihre melodische Ausschmückung sind gleichbleibend in allen Werken von S. B. bis zu R., die Harmonik ist dagegen deutlichen Veränderungen unterworfen. Man kann eine Gruppe etwa bis A., die andere von Sch. ab rechnen. Das scheint zu zeigen, daß die Veränderungen des musikalischen Empfindens seit den Zeiten Bachs mehr harmonischer Art sind, während die melodische Linie keine so starken Umwandlungen erfahren hat, wenigstens nicht in bezug auf die Fuge. Damit hängt folgendes zusammen: die in dem Kopf schon vorhandene Sequenz legt nahe, in dieser Weise aufsteigend fortzufahren. In allen älteren Werken ist von diesem naheliegenden Gedanken ausführlich nur einmal Gebrauch gemacht worden, bei C.B.

T. 13—19 in der Folge B A C H h b des c c h d cis cis c e dis dis d f e e dis g fis, kleine Veränderungen stören dabei die Sequenz nicht. Die Wirkung der Stelle ist schlecht: die zur Verfügung stehenden Harmoniesierungen vermögen das Interesse nicht wachzuhalten. Erst L. und R. bringen dann wieder solche Sequenzketten. Die Regersche Schlußsequenz erwähnte ich schon (Bsp. 24), andere sind L. T. 310ff b a c h d cis e es ges f as g und R. T. 18ff a gis b a c h d cis / f e g fis as g b a in Parallele. Die reichen harmonischen Hilfsmittel, vor allem der verminderte Septakkord, erweisen sich da als wichtig.

Zum Schluß einige Bemerkungen über Fortsetzungsmöglichkeiten dieser Studie. Einmal müßten ähnliche Fälle untersucht werden, z. B. die Messen über L'homme armé, oder Bearbeitungen von Volksliedern, wie das „Joseph, lieber Joseph mein", wobei eine genügend große Anzahl nötig ist. Dann ergeben sich vielleicht Methoden und Regeln, die gestatten, auch beim Einzelthema die Zusammenhänge mit dem Ganzen festzustellen, ohne daß man bei den motivischen Ähnlichkeiten stehen bleiben muß. Die Untersuchung läßt sich noch in anderer Richtung fortführen. B.?, L., Sch. I haben fast das gleiche Thema (Bsp. 8 ohne Takt 3) mit verschiedener Rhythmik; es besteht aus dem Kopf und sekundenweis fallenden Quarten, mischt also die für das Thema charakteristische Quart und Chromatik. Ich zweifle zwar nicht, daß Liszt und R. Schumann das Thema B.? kannten, und daß darauf die Gleichheit mitberuht; aber diese Verlängerung muß ihnen doch besonders passend erschienen sein, denn sonst hätten sie auch den dritten Takt von B.? konserviert. Umgekehrt zeigt das „harmonische Labyrinth"[1]), dessen Zentrum mit ähnlichen Quartengängen und Chromatik beginnt, nachher in Takt 11 einmal das B A C H — fast zufällig. Die Verkoppelung des B A C H mit dem Hackbrettthema bei Rimsky-Korsakow gehört auch hierhin.

---

1) Siehe darüber Spitta I, S. 654.



Ganz ähnliche Motive im Zusammenklang enthält die Streichquartettfuge zu Op. 133 von Beethoven und noch mehr die Orgelfuge in emoll von J. S. Bach (Bsp. 36). Hier handelt es sich also um Motive „gleichartiger Steigerungsvorgänge". Die Möglichkeit ihrer kontrapunktischen Verwertung ist der Grund ihrer Verwandtschaft. Kennt man noch mehrere solcher gebundener und verwandter Bildungen, dann besteht vielleicht einmal die Möglichkeit, die künstlerische Einheit verschiedener Themen eines Satzes oder verschiedener Sätze eines Werkes, auch beim Fehlen motivisch-thematischer Zusammenhänge, zu begründen, während dazu bislang wesentlich das Gefühl dienen mußte[1]). Damit wäre dann ein neuer Beitrag zur musikalischen Stilkunde geleistet.

[1]) E. T. A. Hoffmann läßt seinen Kreisler sagen: „Oft wird diese Verwandtschaft dem Zuhörer klar, wenn er sie aus der Verbindung zweier Sätze heraushört oder in dem zwei verschiedenen Sätzen gemeinen Grundbaß entdeckt, aber eine tiefere Verwandtschaft, die sich auf jene Art nicht dartut, spricht oft nur aus dem Geiste zu Geiste" (Musikalische Novellen und Aufsätze, herausgeg. von E. Istel, Bd. I, S. 64).

Motivsprache und Stilart des jungen Bach,

insbesondere im Vergleich zu derjenigen in der vorgeblich Bachschen Lukaspassion.

Von Dr. Johannes Müller (Basel).

„Der bisherigen Bachforschung sind Schöpfungen nicht entgangen, in denen Ungleichheit der Diktion, Rückschrittlichkeit der Formbehandlung oder andere sogenannte nicht-Bachische Züge auffielen (vgl. den Streit um die Lukaspassion). Aber nicht konsequent genug, in solchen Fällen Zweifel an der Echtheit auszusprechen, selbst wenn die Niederschrift autograph war, glaubte sie die Mängel durch reichlich frühe Datierung entschuldigen zu müssen. Hiermit war Bach kein Dienst erwiesen. Der Scheingrund früher, ja frühester Entstehung zog nunmehr die Notwendigkeit nach, sich mit der Kunstweise des jüngeren Bach befriedigend auseinander zu setzen, was keineswegs immer gelingen wollte[1]" — und was bisher auch in unbefriedigender Weise in Angriff genommen worden ist. Bloß festzustellen, „daß Bach nicht nur früh die Elemente des Satzes spielend beherrschte, sondern als ein von der Natur Auserwählter ebenso früh auch die immanenten Gesetze der musikalischen Logik und Gedankenentwicklung unbewußt mit allergrößter Strenge befolgte", genügt nicht, um eine bezüglich eines Jugendwerkes gestellte Echtheitsfrage zu bejahen, — selbst nicht zu verneinen[2]). Bei jedem großen Meister wird man wahrnehmen, daß auch schwächere Werke ein gewisses nur ihm Eigentümliches — sei dieses nun motivischer oder harmonischer

1) A. Schering, Bach-Jahrbuch 1912, S. 126; desgl. 1913, S. 39 ff.

2) Wie ebenda, S. 125, hervorgehoben.

Art — gleichsam als aufgedrückten Stempel tragen, und selbst in der frühen Entwicklung wenn das Lernen noch bewußtes oder unbewußtes Imitieren mit sich bringt, tritt es zutage. Da beginnt denn die Aufgabe der Forschung, das Eigene scheidend klarzulegen und aufzuzeigen, wie ein persönlicher, organischer Stil erstrebt und erreicht wird, und woran man ihn erkennt. An dieser Aufgabe hier, wo es sich um Bach handelt, mitzuwirken und auf Grund ihrer Ergebnisse, gleichsam als Probe aufs Exempel, über die Echtheitsmöglichkeit der Lukas-Passion ein Urteil abzugeben, ist Zweck dieses Aufsatzes.

Die Geschichte der Lukas-Passion ist seit ihrer Wiederentdeckung die Geschichte eines Streites. Dörffel hat im Vorwort der Neuausgabe für die Bachgesellschaft (1898) diese Geschichte in der Hauptsache ausgeführt. Am eingehendsten und am wirksamsten nach negativer Seite hin haben geschrieben: Erich Prieger „Echt oder unecht? Zur Lukas-Passionsforschung" (Berlin 1889), und Bernhard Ziehn „Betrachtungen über den Choralsatz, nebst Vor-, Zwischen- und Nachbemerkungen im Anschluß an die vorgeblich Bachsche Lukas-Passion" (Allgemeine Musikzeitung, Charlottenburg-Berlin 1891) und „Zweiter Beitrag zur Lukas-Passionsforschung", (ebenda 1893).

Diesen Abhandlungen fehlt die Durchschlagskraft, infolge Mangels an klarer Herausstellung des schon dem jungen Bach Eigentümlichen und ihn von allen andern Unterscheidenden. Seither haben Johannes Schreyer in seinen „Beiträgen zur Bachkritik" (Dresden 1910) und Max Schneider im Bachjahrbuch 1911 (Seite 105 ff.) das bisher als unbezweifelbar geltende Dogma, daß die Lukas-Passion in Bachs eigener Niederschrift vorhanden sei, angefochten, und zwar meint Schneider, was auch musikalisch evident wird, daß Bach nur bis zum Chor „Herr, sollen wir mit dem Schwerte dreinschlagen" geschrieben habe. „Damit schwindet wohl die letzte Wahrscheinlichkeit", schreibt Schneider, „daß der große Thomaskantor das Werk in jungen Jahren komponiert haben könnte. Stehen doch dieser angefangenen Abschrift eine ganze Reihe anderer Abschriften gegenüber, die an Sorgfalt die eiligen Schriftzüge der Lukas-Passion nicht unerheblich übertreffen."

Wer freilich „Bachisches" in der Lukas-Passion findet, wird es auch nach dieser Manuskriptanalyse, und er wird seine Ansicht durch die Schneidersche Hypothese kaum bedroht sehen. Die erste Niederschrift wäre dann auch dieses Bachsche Autograph nicht gewesen, sondern eine Abschrift, zu der, auch wenn Bach dieselbe nur teilweise wieder vornahm, ein Bachsches Original als Vorlage nach wie vor hätte dienen können.

Da erhebt sich die Frage: Was ist überhaupt „bachisch?" Zuerst negativ ausgesagt: noch lange nicht, was an Bach anklingt oder worauf Spittas Argumentation unter andern hinausläuft: „so gehaltvoll und eigentümlich, daß außer Bach niemand zu nennen wäre, der es gemacht haben könne", sondern was aus seinem ganz bestimmten So-sein als Komponist, d. h. was aus bewußten oder unbewußten Schaffensprinzipien, die selbst schwächere Werke nie verleugnen, heraus geworden ist. Das Wesen der Bachschen Musik liegt begründet in seiner Thematik, das Problem derselben in der Stilart, den Ausdrucks- und Darstellungsmitteln der Musik, deren Epoche er abschließt, die sich selbst die „affektvolle" nennt, weil sie auf charakteristische und realistische Darstellung ausging.

So seien zunächst Bachsche Erstlingswerke, die unzweifelhaft Darstellungen geben, thematisch untersucht, und dann die Eigentümlichkeiten des jungen Bach bei der Durchführung des Thematischen herausgestellt.

Als Bachsche Erstlingswerke und zwar als solche, die der Lukas-Passion zeitlich vorangehen, kommen omnium consensu in Betracht:

Für Orgel: Die Lüneburger Choralpartiten „Christ der du bist der helle Tag" und „O Gott du frommer Gott" (Peters V, S. 68—75), die Choralvorspiele „Vom Himmel hoch da komm ich her" (Peters VII, Nr. 54 und 55), „Jesu, meine Freude" (VI, 24), „Christ lag in Todesbanden" (VI, 15), „Wir glauben all' an einen Gott" (VII, 62).

Für Klavier: Fuge in emoll (Bachgesellschaft Bd. 36, S. 155), Sonate in Ddur (ebda. S. 19), Capriccio in Bdur (S. 190), Capriccio in Edur (S. 197).

Die Kantaten: „Denn du wirst meine Seele nicht in der

Hölle lassen" (Bachgesellschaft Nr. 15), „Gott ist mein König" (Nr. 71), „Der Herr denket an uns und segnet uns" (Bachgesellschaft Bd. XIII, S. 73 ff.) und „Aus der Tiefe rufe ich" (Nr. 131).

Motivsprache des jungen Bach.

Mit der Untersuchung der Choralpartiten „Christ der du bist der helle Tag" und „O Gott, du frommer Gott" sei begonnen. Die Choralpartite „Jesu sei gegrüßet" ist nicht zu berücksichtigen, da sie später während der Meisterschaftsjahre im ganzen wohl dreimal überarbeitet worden ist. Die Choralpartiten „O Gott, du frommer Gott" und „Christ, der du bist der helle Tag" sind, wie man leicht merkt, in enger Anlehnung an solche des Lüneburger Organisten Böhm geschrieben, dessen Choralvorspiel bekanntlich ein die Choralmelodie frei imitierendes, voll Verzierungen und Verschlingungen in für damalige Zeit „modernen romantischen" Harmonien gehaltenes Gebilde ist. In diesen Partiten zeigt sich beim jungen Bach bei aller Imitation Böhm'scher Eigentümlichkeiten ein gehöriger Fortschritt gegenüber seinem Lehrer. Äußerlich ist Bach in der Aufstellung des zu variierenden Materials logischer als sein Lehrer. Während Böhm seinen Choralvariationen den Choral-Cantus firmus schon ein wenig verziert, mit kleinen Durchgängen und Vorhalten versehen, voranstellt, steht er bei Bach ganz homophon, als ein zu verzierender und im Bedürfnis des Gegensatzes gegenüber der ihm folgenden Arbeit in bei ihm später selten anzutreffender Vollgriffigkeit da. Das große Neue, das der junge Bach brachte, und das die bisherige Arbeit der Vorgänger erst zur Vollendung führte, war die von keinem in ähnlicher Weise gehandhabte Textexegese der betreffenden Liedverse. Böhm gibt drei Variationen über „Christ, der du bist der helle Tag", Bach sieben. Dieser Choral hat nämlich sieben Verse, und die haben Bach den Text zu seinen Variationen, d. h. die Bilder dazu abgeben müssen, und dabei offenbart sich schon jene typisch Bachsche Art, jene eigenartige Einheit in der Mannigfaltigkeit, bestimmte Ideen nach bestimmten

Motivprinzipien auszudrücken. Wurzeln und Ansätze so vieler in der Meisterzeit bei entsprechenden Worten und Vorstellungen angewandter Motive und Themen finden sich durchweg in den Jugendwerken.

Vers 2 des Liedes „Christ, der du bist der helle Tag", das ein Abendgebet ist, bittet um Behütung vor bösem Feind in der Nacht. Choralpartita 2 veranschaulicht diese Gefahr. Der verzierte Cantus firmus ist mit einer Sechzehntel-Baßfigur umgeben, die — die Absicht liegt auf der Hand — die Vorstellung von sich windenden Schlangen und nächtlichen Höllengewalten geben soll. Wenn Bach Worte, in denen von Teufel, Hölle, Satan usw. die Rede ist, vor sich hat, dann veranschaulicht sein Tonbild mit Vorliebe entweder den Satan als Schlange (näher ausgeführt bei A. Schweitzer, J. S. Bach, S. 470), oder er malt das züngelnde, gierig leckende Höllenfeuer (vgl. das Cellomotiv im Chor: „Du wollest dem Feinde nicht geben die Seele meiner Turteltaub", der Kantate „Gott ist mein König", Bachgesellschaft Nr. 71). Dies ist auch in Partita 4 durch das auf- und abzuckende Sechzehntel-Figurenwerk beabsichtigt. Der dazu gehörige Text heißt: „Behüt uns vor des Teufels List, der stets nach unserer Seele tracht'". Die Ähnlichkeit des Motivs mit dem der ersten Violine im ersten Chor der Kantate „O ewiges Feuer" (Nr. 34), die gleichfalls züngelnde Flammen darstellen soll, ist unverkennbar. Vers 3 von „Christ, der du bist der helle Tag" bittet darum, „daß das Herze wacker sei, obschon die Augen schlafen". Die Partita ist mit einem erfrischenden, lieb-aufmunternden Motiv durchzogen, welches beispielsweise auch in den beiden ersten Teilen des Choralvorspiels „Christ ist erstanden" (Peters V, Nr. 4) wie in Karfreitagsnacht und Sabbatstille hineinrufend vorkommt. Das starke, selbstsichere Motiv der Variation 5, eine Art Freudenmotiv, bringt Bach in dieser Form mit Vorliebe, wenn er Glaubenskraft und -Sicherheit ausdrücken will (vgl. Choralvorspiel „Vater unser im Himmelreich" Peters Bd. V, Nr. 48). „Sind wir doch dein ererbtes Gut", heißt der Text. Ein Meisterstückchen voll Innigkeit ist Partita 6 (Text: Befiehl dem Engel, daß er komm' und uns bewach'

dein Eigentum"). Das kleine treibende Motiv ist ein in Noten gezeichneter Ausdruck der Empfindung, wie wenn man von Engeln leicht umschwebt und umgeben würde. Ich denke beispielsweise an das ähnliche Bild des Umarmens und Umfassens im Weihnachtsoratorium (Bach-Gesellschaft V 2, S. 246) und in Kantate: „Ärgre dich, o Seele nicht" (Bach-Ges. 186, S. 142). Wer Partita 7 durchspielt, würde kaum glauben, daß der Text lautet: „So schlafen wir im Namen dein, dieweil die Engel bei uns sein". Den Nachdruck legt Bach bei der Textauslegung auf den Nebensatz, der die eigentliche Stimmung aufzeigt, nämlich Beruhigung und Sich-zur-Ruhebegeben in solcher Stimmung. Die durch das Ganze sich hindurchziehende, in Sekundschritten sich senkende Melodielinie kommt zum Ausdruck der Müdigkeit auch in späteren Werken bei ähnlichem Text immer wieder vor, meist synkopiert; hier ist dies nur teilweise der Fall, (vgl. den Schlußchor der Matthäuspassion, Kantate „Ich steh mit einem Fuß im Grabe", Nr. 156, Kantate „Ich will den Kreuzstab gerne tragen", Nr. 56, usw.).

Die Choralvariationen über „O Gott, du frommer Gott" bezeugen denselben Komponisten wie die vorher besprochenen. In vollgriffigen Harmonien ist der zu variierende Choral wieder hingestellt, dann gibt es an der Hand des Gesangbuches 7 Variationen. Die 2. Variation ist eine kleine Passacaglia. Die Textbitte um Treue und Beständigkeit in der Berufsarbeit fordert zu dieser Perpetuum-mobile-Form geradezu auf. Die Motive der Partiten 3 und 5 gehören zu jenem Typus, den Bach verwendet, wenn es sich um Bearbeitung von Chorälen allgemein-christlichen Inhalts handelt, wie in den Choralvorspielen „Wer nur den lieben Gott läßt walten" (Peters V, Nr. 53) und „Vater unser im Himmelreich" (V, Nr. 48). Wie kraftvoll wird in Partita 4 (Text: „Find' sich Gefährlichkeit, so laß mich nicht verzagen, gib einen Heldenmut") alles feindselig in den Weg Tretende niedergeschlagen. Es kommt einem dabei die Erinnerung an manche unbändige Kraft und Freude ausdrückende Begleitrhythmen (vgl. Schweitzer, Bach S. 437). Der 6. Vers von „O Gott, du frommer Gott"

redet davon, daß man manch sauren Tritt machen muß, bevor man ins Alter hindurchdringt, und die Partita veranschaulicht dies durch ein wankendes, tastendes, wie nach Hilfe ausschauendes Schrittmotiv (vgl. z. B. die unverkennbare Ähnlichkeit mit dem ein Gleiches ausdrückenden Motiv der zweiten Verszeile im Choralvorspiel: „Jesus Christus unser Heiland", VI, Nr. 31). Partita 7 und 8 könnten wegen ihrer Reife und Abgeklärtheit zur Zeit des Orgelbüchleins entstanden sein. Innig getrost geht es in Partita 7 (Text: „Laß mich an meinem End auf Christi Tod abscheiden") in fein gezeichneter Achtelbewegung abwärts: der Tod ist ein Schlaf worden (vgl. die Baßbewegung der Arie: „Ich bin nun 80 Jahre alt", in Kantate „Gott ist mein König"), und heimlich singt das Freudenmotiv als Begleitung dazu von himmlischer Seligkeit. Die Harmonien sind von einer Gesättigtheit, daß man geradezu (vgl. den fünft- und sechstletzten Takt) an Brahms erinnert wird. Partita 8 steht ebenbürtig da. Sie redet (Text: „dem Leib ein Räumlein gönn' bei frommer Christen Grab") von Kirchhofschmerz, herbem Aufseufzen und In-sich-Zusammensinken, durch ein chromatisches Motiv ausgedrückt, das bei der gleichen Stimmung immer wieder angewendet ist. Partita 9 (Text: „den Leib weck' auf und führ ihn schön verklärt zum auserwählten Hauf") ist ein prachtvoller Sang von Ostersieg und Ewigkeitsglanz. Das sieghafte, Feindliches zu Boden stampfende Motiv ist auch in Partita 4 verwendet. Das Freudenmotiv:



kehrt z. B. später im Orgelbüchlein (Orgelchoral: „Herr Gott nun sei gepreiset", V, Nr. 22) genau in dieser Form wieder.

Es seien auch die Jugendchoralvorspiele in Betracht gezogen. Den Inhalt des Chorales „Vom Himmel hoch" versinnbildlicht ein auf- und absteigendes Tonleitermotiv, welches später oft bei analogen Gedanken angewendet wird (vgl. u. a. Choralvorspiel: „Vom Himmel kam der Engel Schar", (Peters V, Nr. 50). Im Choralvorspiel „Jesu, meine Freude" ist die

Kombination von Buxtehudeschem Orgelchoraltypus mit einer Bachschen, textversinnbildlichenden Begleitfigur noch dadurch gesteigert, daß ein synthetisch die Stimmung der ersten Verszeile ausdrückendes Freudenthema aufgestellt, fugiert und auch über dem Cantus firmus durchgeführt erscheint, und zwar mit einer Natürlichkeit und Selbverständlichkeit, als wenn der Cantus firmus nur Füllstimme wäre. Der Erklärung Schweitzers, „daß zuerst die Unruhe der ganzen Welt vorüberziehe, aus der sich die Seele bang auf Jesu zurückziehe", kann ich nicht zustimmen. Das Thema ist ein sieghaft einherschreitendes, echt Bachsches Freudenmotiv, dem ein beinahe scherzhaft und übermütig einherziehender Comes zuteil wird, der immer mit ihm vereinigt wiederkehrt. Diese beiden Motive sind die eigentlich treibenden; die andere, unbestimmte und ungleich wiederkehrende Sechzehntelfigur dient lediglich zur Begleitung. Von einem sich bang auf Jesu Zurückziehen ist weder motivisch noch harmonisch etwas zu merken. Ohne Hemmung und Trübung rauscht die ganze Durchführung dahin, bis die Interpretation der Worte „Gottes Lamm, mein Bräutigam" einsetzt. Mit feinen Strichen nur angedeutet und nachgezeichnet, wird die Melodie jetzt mit einer Begleitfigur versehen, die Bach immer verwendet, wenn er mystische Freude, innige Leidergebung, Trost unter Tränen ausdrücken will, so in der allbekannten Arie „Mache dich, mein Herze rein", im Chor „O Mensch, bewein dein Sünde groß", im Choralvorspiel: „O Lamm Gottes", (Peters V, Nr. 44). Das Ganze steht — gleichsam als Steigerung und in welcher Verfeinerung zugleich! — in $^3/_4$-Takt. Zu „Gottes Lamm mein Bräutigam, außer dir soll mir auf Erden sonst nichts Lieberes werden", schickt sich nicht mehr die alte Fugenweise, meint Wolfrum sehr schön.

Auch die Jugendkomposition „Christ lag in Todesbanden" weist anfänglich Buxtehudeschen Orgelchoraltypus auf, ist aber ganz durchsetzt von Bachschem Motivgut. Sie beginnt „mit schwer absteigenden Begleitsechzehnteln, die mit ihren lastenden Banden die Melodie niederziehen", (Schweitzer, S. 448). Zwölf Takte lang, während der sinnentsprechenden Verszeilen, wird dieses Sechzehntelmotiv durchgeführt; die Melodie darüber ist

reich verziert. Bei den folgenden zwei Zeilen wird das jeweilige Zwischenspiel nach Pachelbels Weise gebildet. „Die Sache macht sich dann immer ungebundener und „phantastischer“ meint Spitta. Diese Ungebundenheit hat aber mehr Konzentration, als es auf den ersten Blick erscheint. Bei den Worten „Und hat uns bracht das Leben“ beginnt im Baß eine kraftvolle Sechzehntelbewegung, die immer mächtiger wird, die Intervalle vergrößert und in die oberen Stimmen übergreift. Bei den Worten „Gott loben und dankbar sein“ setzt ein gedrungenes Achtelmotiv ein, dieses geht dann teilweise gleichsam zur Steigerung in ein analoges Sechzehntelmotiv über, um zum Schluß wieder an das frühere Sechzehntelmotiv, das hier noch erweitert wird, zu erinnern: eine dem Text entsprechende ausgezeichnete Steigerung, die ziemlich einheitlich entwickelt wurde.

Dem in allgemein religiösen Wandungen gehaltenen, farblosen Text des Chorals „Wir glauben all an einen Gott, Vater“, entspricht ein Fehlen jedes bestimmten Motivbildes im Choralvorspiel. Über seine Gestaltung schreibt Spitta so vollständig erläuternd, daß seiner Analyse nichts hinzuzufügen ist.

Der Blick in diese Choralvorspiele und Choralpartiten läßt in die Brunnenstube der großen Bachschen Musik schauen. Das, was später so ungeheuer und abgeklärt zugleich dasteht, ist hier in heimlichem, feinem Reifen. Der hier in seiner Jugend komponierte, ist im tiefsten Grunde derselbe, der die Cöthener und Leipziger Meisterwerke schuf. Ich gehe zu den Kantaten über.

Die Kantate: „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“ beginnt mit einer Ouvertüre in der alten Form, „die durch feierliche Streicherakkorde und in einem daran anschließenden Allegro durch stolze Bläserfanfaren den auferstandenen Sieger verkünden“ (Wolfrum II, S. 75). Der erste Teil dieses Allegromotivs ist schon eine Verbindung von zwei Einzelmotiven, die später zur Veranschaulichung einer bestimmten Gedankenverbindung häufig verwendet werden. Einerseits findet sich die kurze Folge von auf demselben Ton wiederholten Sechzehnteln, die oft bei seelisch erschütternden Szenen

verwendet wird (vgl. die Arie „Erschrecket, ihr versteckten Sünder“ in der Kantate „Wachet, betet, seid bereit“), andererseits die aus Intervallen des reinen Dreiklangs gebildete Melodik, die Pathetisches, Heldenhaftes, königlich Majestätisches ausdrückt. Das Motiv „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“ veranschaulicht den leichten und doch starken aus dem Grabe steigenden Schritt des Auferstandenen. In der Arie „Mein Jesus ist erstanden“ (Kantate: „Halt im Gedächtnis Jesus Christ“, Nr. 67) findet sich dasselbe von Tonika zur Dominante ansteigende Motiv, dort im hellen E dur. Die Vokalise bei „Daß dein Heiliger verwese“ dient wieder zum Ausdruck großer Stärke, wie verkündigend, daß das Grab — man sieht beim Wort „verwesen“ ordentlich in ein solches hinein — nicht das letzte Wort behalten werde. Rezitativ Nr. 2 ist nach Spitta gelegentlich einer späteren Leipziger Überarbeitung hinzugefügt und also nicht zur Besprechung hierhergehörig. Ein echt bachisches Freudenmotiv ist das Hauptmotiv der Arie: „Weichet Furcht und Schrecken“ (Nr. 3), gegen das ein plastischer, wie in Stein gemeißelter Continuo kontrastiert. Wie treffend ist die Kleinmalerei des sehnsüchtigen und doch zuversichtlichen Aufblickens beim zweitmaligen „Todesnacht“, die kühne Darstellung des in Todesrachen steigenden Christus, um die Toten aufzuerwecken, und der durch ein tändelndes Motivchen von dem spielend leichten Sieg Jesu über Tod und Grab gegebene Eindruck. Auf die Vielheit der Bilder wird meist zu wenig geachtet. Die Phantasie des jungen Bach kann nicht überschätzt werden, und hinter scheinbar Einfachem steckt oft eine kompliziertere Idee. Bei der Stelle „Entsetzet Euch nicht“ malt die Singstimme den Begriff „Entsetzen“ gleichsam zur Verneinung in ungetrübtem C dur mit unruhvoll umherfahrender Vokalise. Die Worte werden am Grabe des Auferstandenen von Engeln ausgesprochen, und die alte Engelsvorstellung, Gestalt mit Flügeln, bestimmt mit das Motivbild. Der Rhythmus des je ersten schweren Taktteils, der an so manche glaubensstarke Bachsche Themenanfänge anklingt (vgl. die Arie „Zion hört die Wächter singen“ in Kantate: „Wachet auf“ Nr. 140, oder die Arie „Mein Herze

glaubt und liebt“ in Kantate „Die Elenden sollen essen“, Nr. 75) ist derselbe wie in der Arie „Bleibet, ihr Engel“ in Kantate „Es erhub sich ein Streit“, N. 19, oder in der Engelsinfonie des Weihnachtsoratoriums. Ein wundervoller Glanz liegt in dieser Arie, man steht wie im Schein und in der Wärme der Ostersonne. Nur bei dem Worte „Gekreuzigten“ fühlt man wieder etwas wie von Wolken und ziehenden Nebeln (Chromatik), aber dann lächelt die Sonne wieder, als wäre nichts geschehen. „Er ist auferstanden“, heißt es, und in den klaren Intervallen des Dreiklangsakkordes gehts in die Höhe. Wie oft verwendet Bach später zur Melodiebildung diese Intervalle: Tonika, Terz, Quint, Tonika in der Oktave usw. bei Kampf- und Siegstimmung! Das innig freudige Thema der folgenden Arie ist[1]) ein Stück echter deutscher Volksmusik. Bei dem Worte „erlöst“ trifft man, wie zu erwarten, auf eine jener reichen Vokalisen, die in der Freude der Gottesgemeinschaft sich kaum genug tun können. Das Zu-Boden-Geworfenwerden des Bösen („der Satan erliegt) wird durch eine bei ähnlicher Vorstellung stets anzutreffende Bewegung nach unten dargestellt (wie bei „Stürze zu Boden“ in der Kantate „Ach, wie flüchtig“ Nr. 26), und zwar, weil von siegreichem Kampf die Rede ist, in Dreiklangsintervallen. Das Terzett Nr. 6 weist Wortmalereien von beinahe unmöglicher Durchführbarkeit auf. Die musikalische Wiedergabe der Worte: „rasen“, „prächtig“, „Lorbeer“[2]) mißbraucht geradezu die Stimme zum Instrument; hier herrscht die Maßlosigkeit des jungen Feuergeistes (Spitta). Die Vokalise bei „reißendem Schlund“ oder der Begriff „eilen“ (vgl. Kantate „Wer nicht liebet“ N. 74, S. 126, „Eilt“ in der Johannes-Passion, XII, 1, S. 84, auch „Phoebus eilt“, in Kantate „Weichet nur, betrübte Schatten“, XI, 2, S. 79) sind gemilderter wiedergegeben. Zeichnerische Andeutungen finden sich auch bei: „Würge um dich“ (vier um c sich windende Sechzehntel), bei „zertreten“ (grausames Herum-

[1]) Wolfrum, J. S. Bach, II S. 13.

[2]) »S'il est question dans le texte de couronnes ou de guirlandes, les notes se groupent en arabesques enveloppentes, dont l'ordonnance fait image«, A. Pirro, L' Esthétique de J. C. Bach, S. 38.

stampfen). Die umwundene Schläfe wird in der höhnischen Frage: „Wer hat deine siegprangende Schläfe entlaubt" durch gleiche Tonhöhe umspielende Terzenparallelen vor Augen gestellt. Der Cdur-Dreiklang beherrscht wieder den Mittelteil. Der Löwe aus Juda tritt prächtig hervor. Das Motiv ist in denselben Intervallen gehalten, wie das am Anfange der nächsten Kantate „Gott ist mein König". Die in Trauer und Freude so innige Arie Nr. 7 bringt anfänglich als Gegensatz zu dem freudig bewegten, sonnigen, harmonisch klaren „Ich jauchze, ich lache" das absteigende chromatische Motiv für die Worte „Ich klage mit Seufzen". In Bachs Jugendwerken trifft man es häufig, so in Choralpartita „O Gott du frommer Gott" (Variation 8), im „Capriccio über die Abreise des geliebten Bruders (Satz 3), daselbst sogar als Basso ostinato (Bach-Gesellschaft, Bd. 36, S. 192), in der Mühlhausener Kantate „Gott ist mein König", Arie: „Ich bin nun 80 Jahre alt".

In der eben erwähnten Arie „Ich jauchze" wird motivisch eine realistische Schilderung spöttischen Kicherns gegeben, die ihresgleichen sucht. Zur Verstärkung sind neben ausdrücklicher Vorschrift zum Stakkato Terzenparallelen mit Echowirkung angewendet (vgl. das Stakkato bei „Schallet" in der Schlußarie der Kantate „Schwingt freudig Euch empor" Nr. 36). Nach Wiederholung der Einleitungssonate und einem kurzen feurigen Rezitativ — das Wort „danken" mit seiner freudig erregten Vokalise ist im Verhältnis zur Länge des Ganzen beinahe wieder maßlos angedeutet —, beginnt ein inniges Gebet. Die Anrede an Jesu bringt beim Gedanken an seine Macht noch einmal erregte Melodik („durch sein donnerndes Wort"), dann aber wird die Musik innig naiv, mit vornehmlicher Neigung zu Terzen- und Sextenparallelen. Der Gebrauch solcher Sexten- und Terzenparallelen findet sich häufig, wenn der Text Vorstellungen von Segen und Glückseligkeit in sich birgt[1]).

---

[1]) »Par la douce monotonie de ces guirlandes accouplées, qui mollement doublent les mêmes contours, la musique annonce et la parfaite concorde, et la joie calme des âmes apaisées, réunies dans une même sérénité.« Pirro, Esthétique usw., S. 131.

Im Schlußchor ist das Motivische und Stilistische auch wieder, trotz Spitta, originell. Ich verweise auf das nach jeder Verszeile einfallende typisch Bachsche Fanfarenmotiv, auf die malerische Auflösung der Chorstimmenviertel in Achtel, die hier schwebende Geister versinnbildlichen. Man wird geradezu an Stellen Brahmsscher und Regerscher Orchesterbehandlung in ihren Requiems (Brahms: „Selig sind die Toten", Reger: „Sieh, sie umschweben dich") erinnert.

Die Echtheit der Kantate „Gott ist mein König" könnte man, wenn sie nicht unzweifelhaft als echt bezeugt wäre, schon nach der vorausgegangenen Kantate geradezu mathematisch beweisen. Dasselbe Schaffensprinzip tritt hier zutage: die mit Vorliebe in großen Strichen nachzeichnende und besonders an ihrer Gesetzmäßigkeit immer erkennbare Motivmalerei. Zur Versinnbildlichung der Anfangsworte „Gott ist mein König" ist wieder (vgl. oben S. 47) ein in den Intervallen des Dreiklangs sich bewegendes Motiv benutzt, ebenso in der Arie „Durch deine allmächtige Kraft" und dem Coro pleno „Glück, Heil, großer Sieg". Anfänglich stehen die Stimmen in geschlossener Homophonie, wie immer bei nachdrücklicher Betonung einheitlichen Empfindens. Bei den Worten „von Alters her" herrscht, durch den Gegensatz der unruhig bewegten Unterstimmen hervorstechend, im Sopran das Streben, zum Ausdruck des Unabänderlichen auf den konsonierenden Dreiklangsintervallen zu verharren und sie zu wiederholen (vgl. auch in den letzten Takten des Schlußchors die Tenorlinie bei „ganz beständig"). Bei den Worten „Der alle Hilfe tut" werden hier wie im Chor „Dein Alter sei wie deine Jugend" bei „Gott ist mit dir in Allem" wieder weit ausgesponnene Vokalisen angewendet. „Auf Erden" wird durch Gehen der Stimme in tiefe Tonlage wiedergegeben (vgl. im Schlußchor der darauffolgenden Kantate „Der Herr denket an uns" bei „Himmel und Erde", 1. Chor). In der Arie: „Ich bin nun 80 Jahre alt" findet man die absteigende Baßlinie wieder vor, wie sie (vgl. oben S. 44) die siebente Partita „O Gott, du frommer Gott" im Gedanken ans Grab unaufhörlich durchzieht. Auch die Singstimme geht bei den Worten „Achtzig

Jahre" — wie unter der Last der Jahre müde — abwärts. Dasselbe geschieht bei den Worten: „Wann soll dein Knecht sich mehr beschweren", nur daß in diesem Falle ein Widerstreben gegen das Niederdrückende, ein zähes Aufwärtsstreben zum Ausdruck kommt. Wie schön sind auch kleine Züge wiedergegeben: bei dem letzten „Meiner Mutter Grab" geht es eine Dezime in die Tiefe, bei „Ich will umkehren" wird zur Melodiebildung zuerst ein Gang nach oben, dann ein Intervallsprung nach unten und Fortsetzung in dieser entgegengesetzten Richtung angewendet (vgl. dazu Kantate „Ein ungefärbt Gemüte" Nr. 24: „So geht es dort, so geht es hier"). Bei den Worten „Ihren gewissen Lauf" und „seine Grenze" findet sich wieder eine die Bewegung im Raum und dessen Ausdehnung veranschaulichende lange Vokalise. Schweitzer und andere haben bemerkt, daß oft ein einziges Wort genügt, um in einem ganzen Stück ein bestimmtes Motiv ununterbrochen walten zu lassen, wie etwa in der Kreuzstabkantate, wo, durch die Worte „Mein Wandel auf der Welt ist einer Schiffahrt gleich" angeregt, Bachs Phantasie das Bild des Meeres vor sich sieht und ein durch das ganze Arioso gehendes Wogenmotiv heraufbeschwört. Ein gleiches scheint mir im Chor „Du wollest dem Feinde nicht geben die Seele deiner Turteltaub'" der Fall zu sein. Das Wort „Feind" hat die immer wieder nach oben strebende und greifende Cellolinie hervorgebracht. Ich habe schon erwähnt, daß der Meister den Begriff „Teufel" oft als gierig züngelndes Höllenfeuer darstellt. Auch im folgenden Chor waltet ununterbrochen ein Motiv, ein Basso Ostinato, der während der Bitte um Segen für die Obrigkeit wie in der Gewißheit der Erhörung der Bitte mit einem Freudenmotiv konzertiert. Die Vokalise über „Erfreuen" (senza ripieno) ist bei dem Komponisten der vorhergehenden Kantate von vornherein zu erwarten.

Die nach Spitta zu Ehren des Mühlhausener Pfarrers Staub komponierte Hochzeitskantate „Der Herr denket an uns und segnet uns" beginnt nach altherkömmlichem Gebrauch mit einer Symphonie, deren nach einem großen Intervallschritt eines Achtels zu einem Viertel einsetzender Rhythmus von Bach

gern bei feierlicher Stimmung angewendet wird. Schweitzer[1]) gibt dafür mehrere Beispiele. Das zuerst von Sopran und Tenor, dann von Baß und Alt je einmal in kanonischer Imitation vorgetragene Introitusthema des ersten Chors zeigt bei dem Worte „Denken" jene eben erwähnte Vokalisenart zur Schilderung von reichem inneren Geschehen und dessen Eindruck auf die Seele. Nachdem das Orchester mit dem Chor zusammen konzertierend in ununterbrochenem, in feiner polyphoner Arbeit durchgeführtem Bachschen Freudenrhythmus eine Weile diese Freudenbotschaft verkündet hat, setzt bei den Worten „Und segnet uns" nach einem feierlichen Dominanthalbschluß eine Chorfuge ein, an deren Durchführung das Orchester mit gleichsam neu hinzutretenden Stimmen teilnimmt. Ihr lang ausgesponnenes Thema gehört derselben Gattung an, wie das obige über „Der Herr denket an uns". Bei dem Motiv der Arie Nr. 3 „Er segnet uns" macht Pirro auf das Bachsche Prinzip aufmerksam, bei besonders überschwenglichen Affekten die harmonisch-melodische Ausgedehntheit des Motivs noch rhythmisch zu verstärken, und verweist auf solche Beispiele[2]).

Der Gegensatz von „klein" und „groß" wird ausgedrückt durch Gegenüberstellung eines in kleinen Linien gehaltenen, in tänzelndem Rhythmus sich bewegenden und in die obere Stimmlage gesetzten Motivs und eines anderen weit ausholenden rhythmisch gleichmäßigen und befestigten, das zum Schluß in die äußerste Stimmtieflage geht (vgl. dazu Kantate „Wer Dank opfert" bei „Sowohl die Kleinen als die Großen"). Es ist für Bach bezeichnend, daß er den Begriff des Segnens in erschöpfender Weise darzustellen sich bemüht. Hat man im Vorhergehenden (Chor und Arie) den Eindruck des Überströmenden bekommen, so empfindet man jetzt etwas von seiner Weihe: durch ein langsam feierliches und dabei innig einfaches Motiv. Von rührender Weichheit sind die schlicht harmonischen Sextenparallelen bei „Und unsere Kinder" auch beim letztmaligen „Der Herr segne Euch", wo das Orchester den Eindruck des Segenniederträufelns geben soll. Die Stimmführung ist in

[1]) J. S. Bach, S. 485.

[2]) L'Esthétique usw., S. 101.

der ganzen Kantate polyphon, nur hier findet sich homophone Harmonie (vgl. Kantate „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen", Chorquartett „Dir schenke ich mich eigen"). Der Schlußchor „Ihr seid die Gesegneten des Herrn" hat im Orchester einerseits die große diatonische Linie, die bei Massen- und Kollektivbegriffen gebraucht wird (vgl. Kantate „Meine Seele erhebet" bei „Alles", Bach-Gesellschaft, Bd. 1, S. 294), ferner die weiten Stimmlagengegensätze zur Unterscheidung von „Himmel" und „Erde" (vgl. Kantate „Sei Lob und Ehr" bei „Erden Luft und Meer") und die in gleichmäßigen Rhythmen geschäftig fließend und immer wieder weit ausholend gebildeten Motive für „gemacht". Die beiden Amen-Themen gehören motivisch der oben erwähnten Gattung der großes Geschehen im Raum und in der Zeit darstellenden Linien an.

In Kantate „Aus der Tiefe rufe ich" sind dem Kenner der vorausgegangenen Kantaten viele Züge bekannt. Ich verweise auf die in bestimmter Richtung verlaufenden Motive, auf das wie in einen Abgrund hineinblickende „Aus der Tiefe", auf das Bild: wie ein Vater zum Kinde sich niederbeugt bei „Auf die Stimme meines Flehens" und auf das tiefe Demut, Gerichtsangst, ängstliches Sich-Verbergen versinnbildlichende Motiv bei „Vor dir bestehen". Solche Demut kommt wohl auch bei „Meine Seele harret" (Chor-Adagio) zum Ausdruck. Wie aus der Tiefe schreiend und immer wieder zurückgeworfen-werdend strebt der Baß der folgenden Arie nach oben. Solches Nachobenstreben kommt auch bei „Ich harre des Herrn" (Anfang des gleichnamigen Chor-Adagios) und „Erlösung" (ebenda, Chorteil un poco allegro) zum Ausdruck. Nach beiden Richtungen hin — ängstlich sich umherblickend — strebt die Vokallinie in der Arie „Meine Seele harret", wo von dem Warten von einer Morgenwache zur anderen die Rede ist.

Das dieselbe Tonhöhe repetierende und umspielende Motiv kommt in dieser Kantate etliche Male vor. In erster Linie und am ausgedehntesten bei den Worten „Meine Seele wartet" oder „Ich harre des Herrn" (Anfang des gleichnamigen Chor-Adagios). Solches Warten und Anhalten am Gebet ist ferner in dem dringlich beschwörenden „So du willst Sünde zurechnen"

(Chor 1, Andante) ausgedrückt. Über die anderen großen Vokalisen bei „Flehen" (Chor 1, Vivace), „Fürchten" (Chor, Andante), auch „warten", „hoffen" (Chor, Largo und Poco allegro), „Erlösung" (Allegro) ist nach oben Gesagtem nichts beizufügen. Hervorzuheben sei noch die Kombination von verschiedenen Bildern in einem Stück. Während in dem Arioso „So du willst Sünde zurechnen" der Baß diese Worte mit Furcht und Zittern betet, der Sopran aber im Gebet auf das alle Schuld tilgende Todesleiden Jesu hinweist, klingt innig getrost ein Freudenmotiv in der obligaten Violine. Ebenso vernimmt man im Chor „Meine Seele harret" während des demütigen Betens ein unaufhörlich verheißendes, freudiges Singen in den beiden Violinstimmen; sie können sich nicht genug tun, dieses Freudenmotiv sich gegenseitig immer wieder zuzurufen. „In der Schlußdoppelfuge stellt das eine chromatische Motiv die Sünde, das andere die gleichzeitig tätige Erlösung dar" (Wolfrum). Das nachzeichnende Motiv war schon Gewohnheit bei den vorbachischen Meistern, aber es herrschte bei ihnen nicht diese Einheitlichkeit und Konzentration darauf, um in die Tiefe zu gehen und ihm Mannigfaltiges abzugewinnen. Schon in der Konsequenz seiner Motivsprache unterscheidet sich der junge Bach von seinen Lehrern.

Stilart des jungen Bach.

Bachs Denken war, wie seine frühesten Kompositionen bezeugen, von Jugend auf ein polyphones. Selbst wenn alle Jugendkompositionen von ihm verloren gegangen wären, und wir gar nichts von ihnen wüßten, müßten wir annehmen, daß in ihnen das Polyphone in außerordentlicher Weise zum Ausdruck gekommen sei, im Hinblick darauf, daß er gegenüber allem Anhebenden, Neuen zu einer Zusammenfassung des bisher künstlerisch Erreichtem bestimmt war.

Aus ganz früher Zeit ist eine Fuge in cmoll erhalten, Spitta[1]) meint, aus der Ohrdrufer Zeit. Bei allen Mängeln bekundet sie das Bestreben einer thematischen

[1]) Bach I, 216.

Ausnützung, sowohl in der Vielheit der Themeneinsätze als in der Beibehaltung des Comes, wie es bei Frohberger, Kerll und Pachelbel nicht zu finden ist. In fast allen fugierten Sätzen unter Bachs Jugendwerken ist dieses Festhalten des Comes zu bemerken. Man vergleiche dazu die „Fuga all' imitazione della cornetta di postiglione“ im Capriccio über die Abreise seines geliebten Bruders, Bach-Gesellschaft Bd. 36, S. 194, die Schlußfuge der gleichfalls nach Kuhnauschem Muster gearbeiteten Ddur-Sonate für Klavier (ebenda S. 320), Orgelfuge in Cdur (Peters III, Nr. 7), Fuge in amoll (Peters III, Nr. 6), Fuge in cmoll (Peters VI, Nr. 9), Choralvorspiel „Jesu meine Freude“ (Peters VI, Nr. 29), die Arie „Ich jauchze“ in Kantate „Denn du wirst meine Seele“, die Chorfugen über „Er segnet das Haus Israels“ und über „Amen“ in Kantate „Der Herr denket an uns“. Bei Frohberger, Kerll und Pachelbel findet sich das Festhalten des Gegensatzes zum Thema bei mehrstimmigen Fugen kaum; in seinen prächtigen Magnificatfugen hat Pachelbel bei solchen, die über die Zweistimmigkeit hinausgehen, den Comes nicht ein einziges Mal beibehalten. Buxtehudes Gegenthemata gehen meist während des ganzen Fugenverlaufs mit, aber die innere Geschlossenheit, die man erwartet, ist infolge der in fast all seinen Fugen üblichen Themavariation nicht erreicht.

In den Lüneburger Choralpartiten ist der polyphone Satz eigentlich schon fertig ausgebildet, und zwar zeigt sich hier dieses Zu-Kombinierensuchen des Besten seiner Lehrmeister. Man merke auf das Streben nach Selbständigkeit der Stimmen, das hat er von den „Alten“ gelernt, der Pachelbelsche und Buxtehudesche Kreis kennen solches nicht mehr. Auf süddeutsche Schule weist jene leichte Linienschönheit, die Buxtehude und auch Böhm mit ihrer manchmal auf derselben Stelle herumkriechenden Melodik oder stereotyp häufigem Wiederholen eines und desselben Tones (bzw. zweier nebeneinanderliegender abwechselnd angeschlagener Töne) doch nicht haben. Das Virtuose, romantisch Rankende erinnert an norddeutsche Schule. Wenn ich auch bei der vorliegenden Ausführung scheinbar ein wenig mathematisch operiere, so handelt es sich dabei bloß um

ein zuerst scheidendes und dann wieder verbindendes Nachverstehensuchen der von außen bedingten Entwicklung des jungen Bach. Vor dem geheimnisvollen „Ding an sich" hat die Forschung Halt zu machen. Wenn auch später das eine oder das andere dieser Stilnormative Bachs durch Anlehnung an diesen oder jenen Meister (ich denke an Buxtehude und Kuhnau) während der Entwicklung überwuchert worden ist, wie eine Unterströmung ist es wieder hervorgebrochen. In Bachs sämtlichen Jugendkompositionen, von den Lüneburger Choralpartiten ab, treten diese Prinzipien immer wieder zutage, sowohl in den Instrumental- wie auch in den Vokalwerken. Bei diesen ist das gar nicht so selbstverständlich, wie es vielleicht erscheint; ich verweise nur auf die Grundverschiedenheit Buxtehudes in Orgel- und Kantatenwerken. Man glaubt manchmal kaum, daß derselbe Mann beides komponiert habe.

Die meisten mittel- und norddeutschen Vokalwerke jener Zeit sind stilistisch anspruchslos geschrieben. Ich wage zu behaupten, daß Bachs Anlehnung an sie bei seinen beiden ersten Kantaten ein retardierendes Moment gewesen ist; dennoch schlägt motivsprachlich und stilistisch — in der zweiten Kantate ja besonders — sein eigentliches Wesen durch. Ich verweise zunächst auf polyphones. In den beiden Kantaten „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen" und „Gott ist mein König" trifft man in einigen Chören und Arien jene oben besprochene Verwendung des Naturdreiklangs und längerer Sexten- und Terzenparallelen. Die Art ihrer Aufstellung bzw. Durchführung bezeugt aber von Anfang an den polyphonen Komponisten.

Der feiner Beobachtende bemerkt ein durchgehendes schlichtes Konzertieren. Nachdem am Anfange der Kantate „Denn du wirst meine Seele", wie schon oben gesagt, der Streicherchor den Bläserchor in kleiner Engführung imitiert hat, konzertieren nach dem Vortrag des Themas durch den Baß die beiden Violinen mit seinem Thema drei Takte. Die Singstimme nimmt dieses wieder auf, und die Trombe schmettert ein kleines verwandtes Signal darüber. Nachdem die Violinen wieder solo eingefallen sind, konzertieren die Tromben anfäng-

lich über ihnen mit dem Baßthema, gegen Ende in Sechzehntel übergehend, worauf ein kleines chorisches Wechselspiel zwischen Singstimme, Streicher- und Bläserchor folgt und nach einer längeren Vokalise der Singstimme das einleitende konzertierende Allegro wiederholt wird. Im folgenden Duett sind die Oberstimmen gegenüber dem plastischen Continuo, der beim Eintritt der Singstimme einmal konzertierend eingreift, sowohl im Ritornell wie im Vokalduett zunächst straffer zusammengehalten. Freilich sie überspringen sich bald hie und da, konzertieren rhythmisch und melodisch und heben sich bei kleinen Imitationen besonders deutlich voneinander ab. In der Arie „Entsetzet Euch nicht" ist, wie in der folgenden, das Anfangsmotiv noch kaum fertig aufgestellt, so wird es schon imitiert. Die melodische Linie des zweiten Clarino im Anfangsritornell könnte neben der des ersten beinahe selbständiges Thema sein. Nach chorischem Wechselspiel zwischen Bläsern und Streichern beginnt die Singstimme mit dem Thema, das der Baß sofort imitiert. Es folgt die große Vokalise über „Entsetzen", die vom Clarino in kräftiger, weit ausholender Melodie nachgeahmt wird und über motivverwandter Baßbewegung zu Ende geht. Nach kurzem Dialog zwischen Singstimme und Instrumentalbegleitung, an die sich das Instrumentalritornell anschließt, kommt ein kleiner fünfstimmiger, polyphon wirkender Mittelsatz mit dreimaliger Imitation der Singstimme durch die erste Violine. Bei den Worten „Er ist auferstanden" imitieren sich Singstimme und erste Violine — man merke auf die schöne Linie der zweiten Violine —, worauf nach wechselseitigen Antworten der Singstimmen der ganze erste Teil wiederholt wird. Bei näherem Zusehen also findet sich in der Hauptsache polyphone Arbeit.

In der folgenden Arie greift der Baß in die Aufstellung des Themas imitierend ein, bei Eintritt der Singstimme folgt in der zweiten Violine eine Imitation, und die Singstimme, die alsbald eine lange Vokalise ausführt, wird wieder in prächtiger Windung von der ersten Violine nachgeahmt und umspielt. Nach einem Instrumentalritornell auf der Dominante beginnt ein kurzer, pathetisch-breiter Mittelteil, in dem wechsel-

weise ein kleines Motiv von Singstimme und Orchester vorgetragen wird, wobei in der Begleitung des Orchesters der kleine Comes dieses Motivs stets festgehalten wird. Gegen Ende wirds bewegter, Singstimme und Violine gehen in Terzen, während zweite Violine und Bratsche unisono in gewaltigen Intervallen (Abstand eine Tredezime) einherschreiten.

In den jeweiligen Stimmparallelgängen der Arie „Wo bleibt dein Rasen" hat eine jede der beiden Stimmen einen melodischen Ausdruck, der sich meist selbständig hören lassen könnte, etwa bei „Deine siegprangende Schläfe belaubt" und „Ihn hindert kein Riegel noch höllisches Tor". Bei „Ein jeder versuche das Beste für sich" kommt man beinahe in Versuchung, zu fragen, welche Stimme als Oberstimme gedacht ist, der im Grunde tiefer liegende, aber doch in der Wirkung heraustretende Tenor oder die Altstimme. In den Trompetengängen finden sich zweimal fast drei Takte hindurchgehende, Guirlanden veranschaulichende Sechzehntel-Terzengänge, die der dazu gehörige Text fordert. Er spricht vom lorbeergeschmückten Sieger, der prächtig hervortrete. Sonst hat die betreffende Mittelstimme ihre eigene Melodie, die stellenweise über die Oberstimme geht. Zweimal findet sich, während das Clarino auf dem lang ausgehaltenen Ton g trillert, eine kleine Nachahmung zwischen Clarino II und Prinzipale. Der mittlere Teil des Duetts „Ich jauchze" — der erste ist eine feine Filigranarbeit — hat einen Continuo, der ein Motivstückchen der Chorstimme des 1. Teiles fast wie einen Basso Ostinato verwendet. Die Chorarie „Mein Jesu, mein Helfer, mein Port" geht nach zwei kleinen Duetten zwischen Tenor und Baß und Sopran und Alt in polyphon wirkende Fünfstimmigkeit über (nach alter Art eigentlich Oberstimme über Oberstimme). Auch der folgende Schlußchor ist in dieser Weise gesetzt.

Die Linien der Oberstimme in den Trompetenmotiven des Anfangschors der Kantate „Gott ist mein König" und der Altarie „Durch deine allmächtige Kraft" sind nach Aufstellung des Themas in ihrer weiteren Gestaltung durch die harmonisch einsetzenden Mittelstimmen bestimmt. Die beiden schlichten

Orchester- und Chorsätze: Arioso „Tag und Nacht" und Chorarioso „Auf jeglichen Wegen" sind über einen Basso Ostinato gebaut, so daß die oberen Stimmen und der Baß bzw. Streichorchester und Cembalo miteinander konzertieren. Es erübrigt sich noch, darauf aufmerksam zu machen, daß bei den wenigen vierstimmigen Stellen, wo die Kontrastierung nicht durch Basso Ostinato und irgendwelche Imitation erfolgt oder die eigentliche Vierstimmigkeit zur Fünfstimmigkeit geworden ist, die Stimmlage eine sehr weite wird, zur selbständigen Entfaltungsmöglichkeit der einzelnen Stimmen. (Vgl. im Chor-Arioso „Das neue Regiment" die betreffenden Stücke.) Festgestellt ist bisher folgendes: Fast alle Themata in diesen harmonisch gesetzten Stücken sind imitierend aufgestellt. Es handelt sich dabei um ein Konzertieren entweder zwischen zwei Instrumentalkörpern oder zwischen Chorstimme und Baß, wodurch wieder zwei Klangkörper: Orchesterinstrumente und Cembalo (oder Orgel) sich gegenübertreten. Die Mittelstimmen haben, wo eine längere Periode ist, stets eine gegenüber der Oberstimme charakteristische Linie.

Die aus dieser polyphonen Veranlagung heraus erfolgende Gleichstellung und Ineinanderverschmelzung von Chor und Orchester beginnt sich schon in Kantate „Denn du wirst meine Seele" anzukündigen. So bei den Ansätzen der Orchesterstimmen, die Singstimme zu imitieren oder mit ihr zu konzertieren: 1. Allegro Takt 9; Duett, Takt 10, Arie „Entsetzet euch nicht", Takt 8 ff. — hier Imitation zwischen Singstimme I, Clarino und Continuo —; ferner Takt 20 ff., 28 ff.; dann in der Arie „Auf, freue dich Seele" Takt 5 und 6, 10 und 11 usw. In „Gott ist mein König" hat sich besonders bei den Chorfugen diese Gleichstellung schon gehörig herausgebildet. Dergleichen findet man wohl selten bei einem seiner Vorgänger. Der Continuo ist bei ihnen gewöhnlich stiefmütterlich behandelt; wohl kommen kleine Durchführungen zwischen den Orchester-Oberstimmen vor, aber ihrem Baß gehts wie dem Meeresgrund, er wird von dem, was in den oberen Regionen vorgeht, nicht berührt. Beim jungen Bach wird er zu einer selbständigen Stimme, die als Continuo entweder den konti-

nuierlichen Fluß des Ganzen weiter treibt, indem sie, Konsonanzen durchkreuzend, Schlußwirkungen verhindert oder motivisches Material verarbeitet oder der Oberstimme mit selbständigem Thema gegenübertritt. Ausgenommen bei Bassi Ostinati trifft man in Bachs Vokalwerken von der Jugend bis zum Alter ganz selten einen in gleichen Notenwerten, etwa Vierteln, einhergehenden Continuo, und dann nur bei feinster Filigranarbeit in den Mittelstimmen oder polyphoner Steigerung über die Vierstimmigkeit hinaus. Gegebenenfalls trifft man eine ausgesprochene melodische Linie, wie im Eingangschor der Kantate „Aus der Tiefe", im Choralchor „Wem soll es doch geschehen" in Kantate „Lobt Gott in seinen Werken".

Die Vereinigung des Polyphonen mit dem Virtuosen bringt in die Jugendwerke eine gewisse Unruhe; ein Streben nach Kompliziertheit macht sich bemerkbar. Es ist das Genie im Werden, das zwar auch Einfaches zu schaffen das Bedürfnis hat, aber nicht in Alltäglichkeit. Diese Unruhe zeigt sich auch in der Umgebung, in die Bach in seinen Erstlingskantaten die betreffenden homophon klingenden Stellen gerückt hat. Das breite Thema „Denn du wirst meine Seele" kommt nach dem konzertierenden bewegten Instrumentalanfang. Nachdem es zweimal von den Singstimmen vorgetragen worden ist, schließt das daran ansetzende Instrumentalritornell mit Sechzehnteln; nach kurzem chorischen Wechselspiel zwischen Singstimme, Violinen und Bläsern setzt die lange Sechzehntelvokalise der Singstimme ein. Die in Achteln freudig und doch bestimmt einsetzende Arie „Weichet Furcht und Schrecken" geht bald in Sechzehntel über; bei dem folgenden Vokalduett, das eine variierte Wiederholung der Instrumentaleinleitung ist, ist das gleiche der Fall. Der nach dem polyphon wirkenden fünfstimmigen Abschnitt in amoll („Ihr suchet Jesum den Gekreuzigten") beginnende Abschnitt in Cdur „Er ist auferstanden" geht wieder in eine Sechzehntelvokalise über. Immer folgt auf einen homophon klingenden Abschnitt ein reich bewegter. So auch in der Arie „Auf, freue dich" bei „Der Heiland hat dich vom Sterben erlöst"; den homophon klingenden Mittelteil beschließt das zwischen Oberstimme und Baß konzertierende

und bewegte Instrumentalritornell. Im Duett „Wo bleibet dein Rasen“ folgen auf die in der Hauptsache Note gegen Note gesetzten Stellen jedesmal große Vokal- oder Instrumentallinien. Im Mittelteil der Arie „Ich jauchze“ werden die Terzenparallelen von einem ein bewegtes Motivchen verarbeitenden Continuo unterbrochen, ebenso der in Achteln hoheitsvoll dahinschwebende Schlußchor abschnittweise immer wieder von in Sechzehnteln endenden Trompetenmotiven, um schließlich ganz in laufendes Figurenwerk überzugehen. Im Anfangschor der Kantate „Gott ist mein König“ folgen auf die harmonisch enggeschlossenen Chorteile jedesmal plastische in Sechzehnteln bewegte Bässe, desgleichen auf die im Chorarioso Note gegen Note gesetzten Worte „Das neue Regiment“ und nach den beiden kurzen Choralabschnitten „Friede, Ruh und Wohlergehen“ und „Daß an allen Orten ganz beständig sei vorhanden“. Überall offenbart sich ein Stürmen und Drängen, ein jugendliches Sichnichtgenugtunkönnen.

Man betrachte die Schlußpartiten über „Christ, der du bist der helle Tag“ und „O Gott du frommer Gott“, das Choralvorspiel „Christ lag in Todesbanden“, das Terzett „Wo bleibt dein Rasen“ in „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“, den Schlußchor von „Gott ist mein König“, vor allem die Orgelwerke: Präludium und Fuge in C dur (Peters III, 7), Fuge in c moll (Peters IV, 6), die Phantasie in C dur (Peters IV, 11). Das Streben nach Großem, Reichem ist ein Erkennungszeichen des jungen Bach. In den paar schlicht harmonischen Sätzen, die nach Kuhnauschem Muster gearbeitet sind, trifft man relativ viel mehr Imitation und massigere sich aneinander reibende Harmonie als bei Kuhnau selbst.

Ist, dem Charakter des Stückes entsprechend, eine Kombination von Imitierendem mit Virtuosem (Verzierungen oder Figurenwerk) nicht wohl angängig, so trit meistens eine solche zwischen Imitierendem und harmonisch Massigem und Kompliziertem ein. Als Beispiele lassen sich aufführen: Klaviersonate in D dur, erster Satz (Bachgesellschaft 36, S. 19), Capriccio über die „Abreise des geliebten Bruders“, vierter Satz (ebenda,

S. 193), Choralpartita über „O Gott, du frommer Gott“ (Peters V, Nr. 7), Fuge über „Vom Himmel hoch“ (Peters VII, Nr. 55), Präludium in C dur und Fuge (Peters III, Nr. 7), Präludium in a moll (ebenda, Nr. 9), Partita in C dur, erster und zweiter Satz (Peters IV, Nr. 11). Hintereinander angeschlagene, unverändert bleibende reine Dreiklänge finden sich beim jungen Bach niemals, ebensowenig längeres Verweilen in derselben Harmonie bei Stimmenfortschreitung, abgesehen von den oben besprochenen zwei bis drei Takte langen Verwendungen des Naturdreiklangs. Längeres Liegenbleiben einer Stimme ist — abgesehen von Rezitativen — stets mit dissonierendem Fortschreiten der anderen verbunden. Beispiele dafür bieten Partiten und Choralvorspiele ebenso wie Klavierwerke und Kantaten. Es sei auf die großen Baßhaltetöne mit den gewaltig darüber gestülpten Harmonien in den Jugend-Orgelpräludien verwiesen: Präludium in C dur (Peters III, Nr. 7), Takt 5 ff., Fuge in a moll (Peters III, Nr. 9) von Takt 7 vor Schluß an, Präludium in c moll (Peters IV, Nr. 5), Takt 8 ff., Phantasie in G dur, Satz 2 und 3 (Peters IV, Nr. 11); ebenso in der Kantate „Gott ist mein König“ auf die beiden Chöre senza ripieno „Von alters her“ und „Daß an allen Orten ganz besonders sei vorhanden“. Theoretisch mag sich der junge Bach über seine Harmonik trotz aller immensen Begabung jedenfalls nicht immer klar gewesen sein. Die komplizierteren harmonischen Gebilde waren letztlich gewollte, bewußte Zufälligkeiten, die sich aus der Durchführung seiner Thematik ergaben. Man spürt eigentümliche Farbenreflexe, wunderbare Licht- und Dunkelwirkungen und deren von Fall zu Fall neue Verschmelzung. Wer sich überzeugen will, daß der junge Bach durch solche Zufälligkeiten an „modernen“ Harmoniebildungen einem Reger kaum nachsteht, vergleiche z. B. folgende Stellen: Orgelpräludium C dur (Peters III, Nr. 7) Takt 21, Präludium in a moll (Peters III, Nr. 9), dritter Takt vor Schluß, Fuge in c moll (Peters IV, Nr. 6), den vierten und letzten Takt vor Schluß, Phantasie in G dur (Peters IV, Nr. 11), zweiter Teil, Takt 81, 96 und 97. Hier offenbart sich eine Kühnheit der Harmonie, eine Wildheit des

Ausdrucks, die man bei Bachs Vorgängern vergebens sucht. Indem man die Lukas-Passion Bach zuschrieb, zeigte sichs, daß man ihm stilgeschichtlich und psychologisch noch nicht nahe genug gekommen war.

Der junge Bach und die Lukas-Passion.

Nach dem bisher Gesagten läßt sich die Antwort auf die Frage über die Echtheit der Lukas-Passion (Bach-Gesellschaft, Bd. 45, II) in einigen Sätzen wiedergeben. Über ihre Entstehungszeit sei kurz noch festgestellt, daß sie, selbst wenn sie ein Bachsches Werk wäre, unbedingt nach den Kantaten „Denn du wirst meine Seele" und „Gott ist mein König" entstanden sein müßte. In diesen Kantaten ist das Ringen um die Arienform, das mit der Herübernahme der da Capo-Arie endete, noch nicht abgeschlossen, während in der Lukas-Passion die da Capo-Arie durchweg angewandt ist.

Die Lukas-Passion sei zuerst auf ihre Motivsprache hin geprüft, und zwar zunächst hinsichtlich ihres Rezitativteils. Nach Schneiders Feststellung hat Bach nur bis zum Chor „Herr, sollen wir mit dem Schwerte dreinschlagen", geschrieben. Von diesem Chor ab bis ans Ende ist man also vor Bachschen Verbesserungen — solche hat er bekanntlich beim Kopieren von fremden und eigenen Werken fast immer vorgenommen — sicher und hat jedenfalls den Urtext vor sich.

Auf motivsprachliche Darstellung verzichtet nun der Komponist der Lukas-Passion fast vollständig. Einige Beispiele. Man vergleiche „Dies ist eure Stunde und die Macht der Finsternis", Partitur S. 41. Bach wäre wohl mit der Melodie in die Tiefe gegangen. Ferner einige Takte nachher „Und Petrus folgte von ferne". Bach hätte einen weiten Intervallabstand zwischen „folgte" und „ferne" zustande kommen lassen. Das Hahnkrähen S. 41 ist nicht imitiert, das Sich-wenden (einen Takt später) gleichfalls nicht. Bach würde sich wohl beides nicht haben entgehen lassen, (vgl. Kantate „Gott ist mein König" bei „Ich will umkehren", S. 13). Bei „Und Petrus ging hinaus", S. 42 unten, wäre vermutlich eine vom

Ausgangspunkt sich weiter entfernende melodische Linie angewendet worden und bei den Worten „Und führeten ihn hinauf“ auf das „hinauf“ kein Sich-Senken der Melodie zustande gekommen, wie es hier der Fall ist.

Wenn ein kleines Kind die Erzählung hört, daß man Simon von Kyrene das Kreuz zwangsweise auferlegt habe, daß er's Jesu nachtrüge, so stellt es sich zweifellos den Vorgang so vor, daß der starke Mann, sobald er mit Widerstreben das Kreuz auf sich genommen, unter der Last gebeugt mit schweren Schritten einhergeht. Harmlos und heiter geht aber die ganze Geschichte in der Lukas-Passion (S. 55) vor sich. Die Melodie bei „auf ihn“ kann ich bloß als Zufälligkeit ansehen. Weiterhin: Zur Versinnbildlichung einer Sehnsucht, die Berggipfel von ihrer Höhe herunterziehen möchte, hätte ein Tonsetzer, der nur ein wenig darstellende Absichten gehabt hätte, bei den Worten „Fallet über uns“ ein entsprechendes Motiv gebildet. Der Komponist der Lukas-Passion gibt gar kein Bild, sondern geht bei „Über uns“ sogar noch einen Sekundschritt in die Höhe (Partitur, S. 80 unten). Im selben Rezitativ wären wohl von Bach auch die Gegensätze „zur Rechten“ und „zur Linken“ gezeichnet worden.

Das Reißen des Vorhanges im Tempel ist nicht zu malen versucht (S. 91 unten). Die Vorgänge „Und wandten sich wieder um“ (S. 98 vor dem Choral) und „Es stunden aber seine Verwandten von ferne“ (S. 99) sind nicht berücksichtigt. Bei den Worten „Und nahm ihn ab“ (S. 106) geht die Melodie sogar in die Höhe, und bei „Legten ihn in ein gehauen Grab“ bleibt sie beständig in derselben Intervallhöhe.

Schon die Zahl dieser Fälle genügt zum Beweise, daß es dem Komponisten der Lukas-Passion auf Motivdarstellung gar nicht ankam. Wo eine solche dennoch angewendet ist, kann die Vermutung nicht aufkommen, daß Bach der Autor wäre. Möchte man z. B. bei „Vater, in deine Hände befehle ich meinen Geist“ mit gutem Willen eine Absicht des Komponisten herauslesen, hier ein müdes Ablegen des Lebens zu schildern, so würde der Actus tragicus (der, wenn die Lukas-Passion ein Bachsches Werk wäre, ungefähr gleichzeitig mit ihr ent-

standen sein müßte) — aufzeigen, wie das der junge Bach tiefer empfunden hat, als er unter diesen Worten das Bild des Hinaufschwebens der erlösten Seele zu ihrem Gott gibt.

Eigentümlicherweise ist in den Rezitativen bis zum Chor „Herr, sollen wir mit dem Schwerte dreinschlagen", kaum eine Gelegenheit zum Malen versäumt. Und zwar zeigen sich hier teilweise echt Bachsche Züge. „Bis das Reich Gottes komme" (S. 15, Mitte) wird versinnbildlicht durch Sich-Niedersenken der Melodie. Für „Die weltlichen Könige herrschen" (S. 25, Mitte) ist der Cdur-Dreiklang gewählt. Man vergleiche (im selben Rezitativ) „Der Größte unter Euch soll sein wie der Jüngste" mit „Der Erste und auch der Letzte" in Kantate „Der Himmel lacht" (Nr. 31), ebenso „Ich aber bin unter euch wie ein Diener" mit „Der König wird ein Untertan" in Kantate „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes" (Nr. 40, S. 376). Das „So stärke deine Brüder" mit seinem zuerst kraftvoll in die Höhe sich reckenden und dann sich nieder beugenden Motiv ist Bachsche Art (vgl. in Kantate „Alles nur nach Gottes Willen" die Stelle „Er stärkt was schwach" (Nr. 72). In tiefer inniger Weise ist die Gethsemaneszene musikalisch dargestellt. Hier trifft man bei „Und er ging hinaus nach seiner Gewohnheit" das melodische Sich-Entfernen in weiterem Intervallraum (vgl. Matthäus-Passion „Und ging hin ein wenig"). Wundervoll ist das demütige Sich-Beugen bei „Betet" (S. 31 unten), bei „Und kniete nieder" (S. 32 unten) und bei „Nicht mein, sondern dein Wille geschehe" (ebenda); vergleiche „Mein Bräutigam ich falle dir zu Füßen" (Bach-Gesellschaft 49, S. 320). „Es erschien ihm aber ein Engel vom Himmel" ist durch ein niedergehendes Motiv dargestellt, „Und stärkte ihn" ähnlich wie oben „Stärke deine Brüder" behandelt. Bei „Und es kam, daß er mit dem Tode rang und betete heftiger" ringt sich die Melodie schmerzlich nach oben, um dann bei den Worten „Es war aber sein Schweiß wie Blutstropfen" nach unten zu fallen, (vgl. den Anfang des ersten Rezitativs „Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt" in der gleichnamigen Kantate, Bach-Gesellschaft 18, S. 237). Der Ausdruck von „Und er stund auf vom Gebet" (S. 34 oben) und

„stehet auf“ (ebenda) — vergleiche damit „Wachet auf, wacht auf“ in Kantate „Unser Mund sei voll Lachens“ (Nr. 110, S. 318) — dieses kraftvoll nach oben auftretende, die vorhergehende Tonhöhe immer überbietende Motiv ist echt bachisch. Wie schwächlich wirkt hiergegen auf Seite 55 bei den Worten „Und er stund auf“ der Beginn beinahe in derselben Tonhöhe der Schlußnote und der Gang während des Verlaufs auf dieselbe.

Auch satztechnisch und harmonisch sind zwischen dem von Bachs Hand geschriebenen Abschnitt — ich nenne ihn kurzweg den ersten und den anderen den zweiten — mancherlei Unterschiede. Rein äußerlich fällt schon auf, daß in den meisten Rezitativen nach dem Chor „Herr, sollen wir mit dem Schwerte dreinschlagen“ der Continuo fast ununterbrochen längere Notenwerte aneinander reiht, während er vor dem betreffenden Chor meist in durch Pausen getrennten Vierteln verläuft. Auffallend ist auch gegenüber dem ersten Abschnitt die Häufung der Sexten- und Terzenparalellen zwischen Singstimme und Baß im zweiten Abschnitt. Im ersten Abschnitt werden, wie so oft in der Matthäus- und Johannes-Passion, Szenenwechsel insofern hervorgehoben, als durch Alterierung eines Baßtones eine hervorstechende Modulation beim Eintritt einer neuen Szene erfolgt; vergleiche Rezitativ 1 „Und die Hohenpriester trachteten“, „Es war aber der Satanas gefahren“; Rezitativ 4 „Und er sandte Petrum“; Rezitativ 6 „Sie gingen hin“, „Und als die Stunde kam“. Im zweiten Abschnitt dagegen wird innerhalb der Szene moduliert. Der erste Abschnitt ist, was die Rezitative betrifft, satztechnisch durchaus fehlerfrei, während im zweiten Parallelen zwischen Singstimme und Continuo zu finden sind (vgl. Partitur S. 40 Mitte, bei den Worten „Und die Macht der Finsternis“). Die Schlußwirkungen im zweiten Abschnitt sind teilweise greulich; vergleiche (S. 39 oben) „Und hieb ihm ein Ohr ab“, (S. 41) „Dieser war auch mit ihm“, (S. 61 vierte Zeile) „Zu Jerusalem war“, (S. 68 erste Zeile) „Und verklagten ihn hart“. Dieser Unterschied zwischen den Rezitativen des ersten und denen des zweiten Abschnitts wäre schon Grund genug, die Behauptung aufzustellen, daß jene entweder von

einem andern Komponisten herrühren, oder durch einen Redaktor verbessert worden sind. In der Tat handelt es sich jedenfalls um Verbesserungen, die Bach in eiliger Abschrift, wie die Handschrift zeigt, und dem schlichten Stil des Werkes sich ziemlich anpassend, angebracht hat. Daß die Abschrift eilig war, geht auch daraus hervor, daß satztechnische Fehler stehen geblieben sind. Der Umstand, daß Bach eins seiner Jugendwerke wieder kopiere, ohne eingehend sich damit zu beschäftigen, müßte ein verdächtiges Moment sein. Johannes Schreyer gibt in seinen „Beiträgen zur Bachkritik" (I, S. 31) eine kleine Blütenlese von Quinten- und Oktavenparallelen in der Lukas-Passion. Der junge Bach hat übrigens einen reinen Satz geschrieben, darauf ist schon von anderer Seite[1]) hingewiesen worden.

Bei der Betrachtung der Arien und Chöre, in denen bei der Abschrift grundlegendes niemals ohne gänzliche Umgestaltung hätte geändert werden können, offenbart sich die nämliche Gleichgültigkeit gegen die Motivsprache, oder, falls eine solche doch zur Anwendung kommt, deren völlige Verschiedenheit von der Bachschen.

Malerisch unberücksichtigt sind die Begriffe und Handlungen „Erquickt und stärkt" in der Arie „Dein Leib, das Manna", „Tränen" in der Arie „Du gibst mir Blut", „Geschlagen" in der Arie „Den Fels hat Moses Stab geschlagen", „daß er des Todes sterben muß" (ebenda) — eine süßliche Stelle, die gewiß nicht aus einer „Komm, süßer Tod"-Stimmung herausgewachsen ist, da der Gedanke an den harten Rächer „schrecken" soll — ferner „Daß er das Volk abwende" im Chor „Diesen finden wir", „Hinweg mit diesem" im gleichnamigen Chor. „Legt meinen Freund ins Grab" in der Arie „Laß mich ihn noch einmal küssen" (Takt 19 und 27).

Wenn sich Gelegenheit zu schmerzlichem Gefühlsausdruck bietet, sind in Bachs Jugendwerken herb sich reibende Dissonanzen angewendet. Hier ist nichts davon zu finden. Man sehe etwa „Furcht und Zittern" in Kantate „Ich armer Mensch",

---

1) Vgl. Schering, Bach-Jahrbuch 1912, S. 25; desgl. 1913, S. 39 ff.

(Nr. 55). In der Arie „Du gibst mir Blut“ — wo man im Mittelteil bei den Worten „Du triefst“ in der Hinabbewegung eines Achtels zu einem Viertel mit gutem Willen das armselige Fallen eines Tropfens heraushören könnte — dient zur Wiedergabe von „Ich wein“ (S. 23, Takt 4) ein kleines chromatisches Motiv, was an Bachsche Art erinnern könnte. Ein solches findet sich auch im Anfangsritornell der Arie „Den Fels hat Moses Stab geschlagen“, Takt 5 und 6 und dessen Wiederholung, in der Arie „Das Lamm verstummt vor seinem Scherer“, Takt 6 nach Eintritt der Singstimme und im Anfangsritornell der Arie „Laß mich dich noch einmal küssen“ und seiner Wiederholung bei Eintritt der Singstimme. Abgesehen davon, daß die Harmonisierung durchweg zum Verräter wird, und in den Arien „Den Fels hat Moses Stab geschlagen“ und „Das Lamm verstummt vor seinem Scherer“ motivsprachlich sich gar keine Veranlassung bietet, ein chromatisches Motiv zu bringen, würde der Umstand, daß es im gleichen Stück an anderer textlich analoger Stelle nicht ein einziges mal wiederkehrt, Zweifel an der Echtheit begründen. Zudem hätte wohl Bach bei einer figurativen Ausschmückung des chromatischen Motivs, wenn er sich überhaupt eine solche wie hier (S. 23, Takt 4) geleistet hätte, schwerlich eine Oktavenparallele gesetzt, noch weniger zwei Takte vorher zur Wiedergabe von „weinen“ einen musikalischen Ausdruck gebraucht, der eher ein Freudenmotiv als ein Tränenmotiv ist.

Nichts in der Lukas-Passion erinnert an den Komponisten der virtuosen zeichnerischen Vokalisen in den Kantaten „Denn du wirst meine Seele“, „Gott ist mein König“, „Der Herr denket an uns“, „Aus der Tiefe rufe ich“. In der Arie „Dein Leib, das Manna“ kommen gegen Schluß des Mittelteils unter den Worten „Lauter Himmelslust“ zwei kleinere für eventuelle Versinnbildlichung sehr entsagungsvolle Vokalisen vor. Man kann zweifeln, ob sie darstellen wollen oder nur aus dem jedem Komponisten angeborenen Trieb, zwischen Ruhe und Bewegung abzuwechseln, entsprungen sind. Die wenigen kleinen Vokalisen in den übrigen Arien passen motivzeichnerisch zu ihren Worten wie die Faust aufs Auge. Das zeigt sich außer

in den schon erwähnten auch in der Arie „Selbst der Bau der Welt erschüttert" bei „Frecher Menschen Wut", in der Arie „Laß mich dich noch einmal küssen", wo nach einer in der Hauptsache rhythmischen Bewegung im Hauptteil über den Worten „Wangen" und „Verlangen" im Mittelteil eine kleine melodische Ausspinnung erfolgt. Zur Darstellung von „Verlangen" wäre wohl eine solche Ausspinnung am Platze gewesen, aber nicht, wie hier geschieht, in freudig bewegtem Dur. Die Vokalisen über „quillt" und „starker Fluß" in der Arie „Den Fels hat Moses Stab geschlagen" können nicht zu malen beabsichtigen. Das Fließen eines starken Flusses ist doch ein kontinuierliches und kein unterbrochenes, schubweises.

In den wenigen Fällen, wo anscheinend Malerei beabsichtigt ist, so im Chor „Herr, sollen wir mit dem Schwerte dreinschlagen", „Er hat das Volk erreget" in der Arie „Selbst der Bau der Welt erschüttert" und in der Orchesterbegleitung im Anfangschor, verbietet wieder sowohl die Thematik wie deren Durchführung, die von der Bachs so weit wie der Morgen vom Abend entfernt ist, ihn als Komponisten der Lukas-Passion zu vermuten. Wenn Kretzschmar[1]) in „Herr, sollen wir mit dem Schwerte dreinschlagen" die jugendliche Naivität der Jünger zum Ausdruck kommen sieht, dürfte er aus fast allen Chören der Kriegsknechte und Hohenpriester dasselbe herauslesen. Diese Naivität hat ihren Grund in der geringen harmonischen und motivischen Gestaltungskraft des Komponisten der Lukas-Passion. Von einem polyphonen Denken ist bei ihm keine Rede, geschweige denn von einer Ineinander-Verschmelzung von Chor und Orchester. Als Beleg genüge die Feststellung, daß außer der Schlußarie in keinem Teil der Lukas-Passion eine diatonisch selbständig kontrastierende Mittelstimme zu finden ist, abgesehen von zwei geringen Ansätzen dazu in der Arie „Du gibst mir Blut" (3. und 4. Takt vor Schluß) und in der Arie „Weh und Schmerz in dem Gebären" (Takt 3 und im Ritornell). Eine rechte Durchführung eines Motivs trifft man nicht. Bei Chören, die mit einer Fughette beginnen, um

---

[1]) Führer durch den Konzertsaal, Band II, S. 63 ff.

dann in Homophonie überzugehen — eine Schreibweise, die besonders in der die Bach-Händelsche Epoche ablösenden noch häufig angewendet wurde — geschieht es, daß, sobald die Durchführung von oben nach unten geht, das Thema unten wegen sehr einfacher Harmonisierung abgeändert wird. Meist handelt es sich da um parallele Beziehungen zwischen Mittel- und Außenstimmen mit mehr oder weniger Ausschmückung. Auch die Fagottstimme im Mittelteil der Arie „Den Fels hat Moses Stab geschlagen“ ist hierunter zu rechnen.

Würde man die Arie „Laßt mich ihn nur noch einmal küssen“ in irgend einem Sopran- oder Tenoralbum finden und man das andere gar nicht zu Gesicht bekommen, so müßte man trotz der Imitation in den Oberstimmen an der Autorschaft Bachs zweifeln. Die im Hauptteil fast ununterbrochen fortgehenden Terzen- und Sextenparallelen zwischen Singstimme und einer der beiden Violinen, die in dieser Häufung selbst Advokatenkunst mit motivsprachlichen Gründen nicht entschuldigen könnte, die ängstliche Behutsamkeit in einem unterbrechenden höchst simpel harmonisierten Choral mit der Singstimme bei jedem Viertelschlag auf ein harmonisches Intervall zu treffen, die stockende Baßbewegung, die, meist Note gegen Note zu einer nicht minder stockenden Violastimme gesetzt, fast nur in Vierteln einherschleicht, würden gegen die Echtheit sprechen.

Auch einen motivischen Baß kennt die Lukas-Passion nicht. Man trifft in ihr, abgesehen von Chorälen und Rezitativen, einerseits nur den „gehenden“, der Homophonie ein wenig aufhelfenden, eine Manier, die sich nach Bach noch längere Zeit als alter Zopf hielt; vgl. hauptsächlich die Chöre „Furcht und Zittern“, „Nie keinen“, „Herr, hier sind zwei Schwert“, „Er hat andern geholfen“, „Hinweg mit diesem“, „Bist du der Juden König“, und die Arie „Das Lamm verstummt“. Anderseits ist der Baß ein nur harmoniemarkierender Trommelbaß; vgl. besonders die Arie „Weh und Schmerz“. Wenn Wolfrum meint, die Choräle der Lukas-Passion hätte Bach als Sextaner nicht so geschrieben, so kann man wohl füglich behaupten: einen solchen Orgelpunkt wie in der letzten Arie auch nicht.

Die Identifizierung des jungen Bach mit dem Komponisten der Lukas-Passion ist wie die Verwechslung eines reißenden Gebirgsbaches mit einem Wiesenbächlein. Es ist unbegreiflich, wie man Schwächliches erwartete, wo Großes nach Entfaltung rang und überschäumte. Bach und der unbekannte Komponist der Lukas-Passion sind grundverschiedene Mentalitäten. Ob es jemals gelingen wird, diesen Unbekannten kennen zu lernen oder bei genauerem Betrachten als einen schon bekannten wiederzuerkennen, ist einstweilen nicht abzusehen. Manche Züge ähneln längst Vertrautem, aber es sind immer nur einzelne. Die Gesamtgestalt läßt sich noch nicht identifizieren. Ein vorbachsches Werk, wie Kretzschmar meint, das in den Sebastianischen Kreis hineingehören könnte, ist jedenfalls die Lukas-Passion aus motivsprachlichen und stilistischen Gründen nicht.

Kritik.

Wilhelm Werker. Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des „Wohltemperierten Klaviers" von Johann Sebastian Bach. (Abhandlungen des Sächsischen Staatlichen Forschungsinstituts für Musikwissenschaft. Heft 3). Leipzig, Breitkopf & Härtel 1922. 356 S.

Besprochen von Arnold Schering (Halle a. d. S.).

Was diesem Ende 1922 erschienenen Buche als Empfehlung mitgegeben werden kann, ist sein Titel. Es ist ganz gewiß des Schweißes der Edlen wert, das „Wohltemperierte Klavier" einmal auf seine inneren und äußeren Strukturgesetze zu studieren und der anziehenden Frage nachzugehen, inwieweit die Fugen geistig und kompositionstechnisch an ihre Präludien gebunden sind. Jeder, der bisher nicht nur mit den Fingern, sondern auch mit Kopf und Herz Musik getrieben hat, wird sich diese Frage vorgelegt und die Antwort auf seine Weise gefunden haben. Nun kommt einer, der vorgibt, das Geheimnis des großen Klavierwerks völlig durchschaut zu haben, und der den Mut besitzt, es zu allgemeinem Gebrauch auf ein paar kurze Formeln zu ziehen.

Diese Formeln sind Zahlenformeln, Rechenformeln, Gleichungen. Die Musik Bachs, so meint der Verfasser, sei gar keine Musik im gewöhnlichen Sinne, sondern bestehe aus Rechenexempeln, deren zufällige Eigentümlichkeit nur darin liegt, daß dem Auge statt der Zahlen weiße und schwarze Notenköpfe dargeboten werden. Ehe Bach ans Komponieren ging, schuf er sich zunächst eine saubere mathematische Formel (S. 267). „Diese bestimmte fast immer die Tonzahl, und oft auch Rhythmik des Themas, die Modulation und Gliederung des Fugenbau-

plans, sowie immer (!) die Taktlänge der Fuge, sei es durch die Taktzahl, die Fülle der Formbeziehungen oder die Anzahl der Themeneinsätze".

Man muß den Atem anhalten, um den Inhalt dieses Satzes in seiner ganzen Ungeheuerlichkeit zu begreifen. Der Keim zu einem Musikstück entsprießend dem Boden abstrakten Denkens! Also Apotheose der musikalischen Impotenz! Oder die Verkündigung einer neuen Psychologie des künstlerischen Schaffens? Das letztere ganz gewiß nicht. Werkers Buch hat mit Psychologie nicht das geringste zu tun. Es verrät in dieser Hinsicht einen völlig uninteressierten Kopf, der jenem mit fixen Ideen arbeitenden Denken zuneigt, das einer Art von Monomanie ähnlich sieht. Ein Bedürfnis, seine Theorie irgendwie tiefer zu fundieren, fühlt er nicht. Er geht auf einem Wege vor, der empirisch scheint, in Wirklichkeit aber Pseudo-Empirie bedeutet. Wenn wenigstens noch angegeben würde, wie sich der Verfasser den Übertritt vom Zahlen- und Verhältnissedenken zum anschaulichen Tönedenken vorstellt, oder welcher Zwang den Komponisten einmal auf diese, ein andermal zu jener abstrakten Formel führte. Man erfährt es nicht und ist gezwungen, sich Bach wie einen rechnenden Gott vorm ersten Schöpfungstage vorzustellen: da ward aus Addition und Multiplikation die erste Fuge des Wohltemperierten Klaviers!

Werker ist sehr besorgt, seine phänomenalen Symmetriekonstruktionen könnten zartbesaitete Gemüter zur Ablehnung reizen, weil sie auf dem Boden des reinen Denkens gewachsen sind, und verweist auf den Botaniker, der beim Anschauen der Regelmäßigkeit seiner Blumen doch auch niemals Ärgernis empfinde. Dagegen wäre zu sagen, daß Regelmäßigkeit und Symmetrie noch keinen Menschen verletzt haben, solange ihre Gesetze rein und klar in Erscheinung traten. Wir heißen jeden willkommen, der uns Bachsche Strukturgesetze aufdeckt, die wirklich vorhanden, d. h. der Anschauung zugänglich sind. Aber wir schaudern vor Hirngespinsten, wie sie dieses Buch vor dem Leser aufziehen läßt, noch dazu mit dem Anspruch, als Wiederbelebung alter, womöglich „niederländischer" Komponistenweisheit zu gelten. Daß Bach das Rechnen verstand, wie irgendeiner, und seine Werke nicht

aufs Geratewohl hinschrieb, ist sicher. Ebenso, daß die Geschlossenheit, Einheit und Monumentalität auch des kürzesten Satzes auf planvoller Anlage beruhen. In diesem gewaltigen Kopfe herrschte dieselbe Klarheit und Ordnung wie in dem von Kant, Goethe oder einem anderen unserer Genies, und daher nahm alles, was sich ihm entwirkte, den Geist der Klarheit und Ordnung an, auch ohne vorher Gegenstand einer mathematischen Gleichung gewesen zu sein. Wäre Bach so zu Werke gegangen, wie Werker sich denkt, so hätte er trotz allem Genie nur Homunkuli fertig gebracht. Es ist der schlimmste Vorwurf, den man dem Buche, abgesehen von seiner unwissenschaftlichen Methode und sachlichen Unrichtigkeiten, machen muß, daß es das Verhältnis von Ursache und Wirkung, Mittel und Zweck auf den Kopf stellt. Es vermittelt Beziehungen auf dem a posteriori-Wege, deutet sie aber sofort ins a priori um, wobei eine Konfusion der Begriffe entsteht, die geradezu entsetzlich ist.

Es kann dem Bachjahrbuch nicht erspart bleiben, dem Verfasser des Buches auch in Einzelheiten genauer auf die Finger zu sehen. Die anfangs gehegte Hoffnung, daß eine sauber disponierte und einwandfrei belegte Untersuchung die Kluft der Anschauung zwischen Verfasser und Referenten verringern möchte, wurde arg getäuscht[1]). Ich kenne kein zweites Buch aus den letzten zwanzig Jahren, das mit solcher Sorglosigkeit gearbeitet und auf die Leichtgläubigkeit naiver Leser angelegt ist. Ihm geht das erste und letzte ab, was jede echte Wissenschaft fordert: Ehrfurcht vor den Tatsachen, vor dem Gegebenen. Es ist im Gegenteil beherrscht und bestimmt von einer vorgefaßten Meinung, dem die Tatsachen mit Gewalt und List dienstbar gemacht werden.

---

[1]) Hierzu sei bemerkt, daß Werker, um ihm Gelegenheit zu geben, seine Theorie persönlich vorzuführen, aufgefordert wurde, auf dem letzten (Breslauer) Bachfest und in den Ortsgruppen der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig und Halle (hier sogar auf Einladung des oben gezeichneten Referenten) zu sprechen. Da von den beim Hallischen Vortrag Anwesenden leider noch keiner sein Buch gelesen hatte, so beschränkte sich die Diskussion nach den im Fluge vorgebrachten Erläuterungen des C dur-Präludiums mit Fuge auf ein paar unerwidert gebliebene Äußerungen starken Befremdens. Sonst hätten wir ihm wohl schon damals ohne Rücksicht auf die Person ewige Fehde geschworen.

Um dies zu beweisen, genügt es einige beliebige Partien des Buches herauszugreifen.

Vom Hauptthema der Fuge in cismoll



sagt Werker (4): „Der Grundton von cismoll fällt in seinen Leitton his, und der Grundton der Paralleltonart Edur antwortet diesem Grundgedanken in Dur: E steigt in seinen Leiteton dis herab". Das klingt harmlos, ist aber bereits ein Schlich. Daß in tausend Fällen E der Grundton von Edur und dis sein Leitton sein kann, weiß jeder. Davon jedoch zu sprechen, wo jedes Ohr e als Mollterz und dis als absteigenden Leitton empfindet, ist ebenso sinnlos wie die Behauptung, die ersten vier Töne umfaßten „schon zwei gegensätzliche Tongeschlechter", nämlich cismoll und Edur.

Werker entdeckt nun das Fugenthema in den ersten vier Takten des Präludiums, indem er die ersten beiden Baßtöne mit dem letzten Viertel der Oberstimme (!) des 3. Takts und dem folgenden dis markiert:



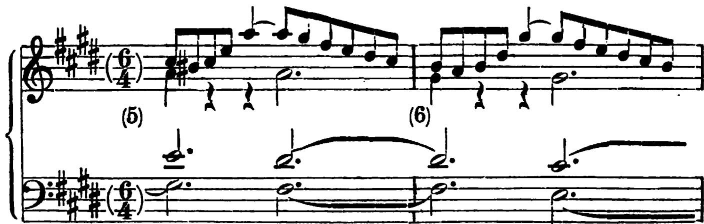
und erläutert dazu: „Das schwere Moll im Basse, das lichte Dur (!) im Sopran". Man braucht übrigens, was bei dieser Gelegenheit vorausgeschickt sei, bei der Lektüre Werkers keine Ohren zu haben. Ohr und musikalische Intelligenz müssen, weil außerordentlich störend bei solchen subtilen Untersuchungen über Bachsche Musik, ganz ausgeschaltet bleiben. Dafür bedarf es scharfer, schärfster Augen, — Augen, die blitzschnell über die Notenreihen zu fliegen vermögen und immer gerade den oder die Notenköpfe entdecken, die Werker für seine „prästabilierte Harmonie" gerade braucht, gleichgültig, ob solch ein Ton, solch ein Augenmotiv in der Ober-, Mittel- oder Unter-

stimme steht, ob der Ton betont oder unbetont, motivisch oder nicht motivisch, Haupt- oder Füllton ist. Er nimmt ihn, wie der Dieb bei der Nacht, wo er ihn findet. Figuren wie diese (S. 275):



gelten ihm ohne weiteres als Gleichartiges. Ebensowenig bedarf es eines sonderlich ausgebildeten Intervallunterscheidungsvermögens. Es kommt Werker großzügigerweise immer nur auf das „Ungefähr“ an. Ob also, wie sich sogleich zeigen wird, eine Quarte rein oder vermindert ist, tut nichts zur Sache.

Nachdem der überraschte Leser sich überzeugt hat, daß tatsächlich in den ersten Präludiumtakten die Notenköpfe cis his e dis vorkommen — warum sollten sie auch nicht, da sie ja leitereigen sind! —, erklärt Werker den motivischen Zusammenhang für „hergestellt“. Auf die Frage, wo denn das letzte cis bleibe, das zum Thema gehört wie der Fuß zum Körper, antwortet er nicht. Begreiflicherweise, da er das Thema von Anfang an überhaupt nicht „gehört“, sondern nur als optischen Eindruck bearbeitet hat. Nunmehr wird nach weiterem Vorkommen der Thema-Notenköpfe gesucht. Daß sie gefunden werden, ist bei des Verfassers diplomatischer Schulung von Anfang an gewiß. Unmöglichkeiten, Dunkelheiten kennt er nicht. Er ist der schlaue Mann der „Wenn“ und „Aber“, von dem Bürgers Gedicht behauptet, er habe aus Häckerling Weizen machen können. Aber das Wie interessiert. Es lohnt sich, die wenigen Takte Bachs ganz herzusetzen.





Der Leser putze die Brille, fasse Mut und erschrecke nicht, wenn Werker (S. 42) aus diesen Takten das sogenannte Fugenthema nicht weniger als viermal herausdisputiert, nämlich:



Fassung Nr. 4 stellt „bereits eine blühende Variation" des Hauptthemas dar. Sie bringt angeblich ferner in Takt 11 dessen bisher schmerzlich vermißten Schlußton cis.

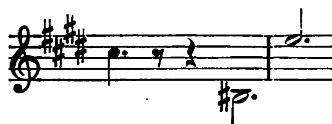
Aber der Unfug geht weiter. Bach schreibt in Takt 11 bis 14:

Werkers Auge sticht für seine Zwecke folgende Notenköpfe heraus:

und belobt sich sogleich selbst für seine Leistung mit den Worten: „Überall Leben und Formenreichtum bei höchster Einheit.“ Aus Takt 27, 28, die bei Bach heißen:



werden die Notenköpfe cis his e in folgender Lage herausgeholt und „gewürdigt“:



In dieser unglaublich naiven Weise wird das Entdeckergeschäft, das jeder auch nur von fern approbierten wissenschaftlichen Methode Hohn spricht, fortgesetzt. — Der schönsten Überraschungen sicher ist man immer dann, wenn Werker ans „Auszählen“ der Töne, der herausgeschälten Motive und Motivgruppen kommt. Kaum daß man sichs versieht, steht man vor einer seiner beliebten „Symmetrien“ oder Zahlenspielereien. Ist es nicht ein Husarenstücklein, wenn er aus dem Präludiumthema



das zweimal nacheinander erklingende Fugenthema heraushört, — diesmal zur Entmutigung aller, die musikalische Ohren haben, wirklich „heraushört“? Nämlich mit der Notenumstellung:

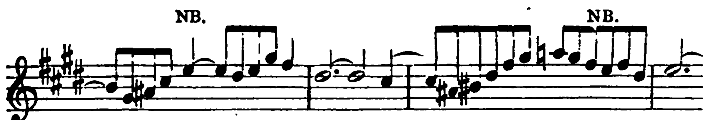


Die Grundregeln der Phrasierung, die nicht erst Theoretiker in der Studierstube erfunden haben, sondern die schon seit Jahrhunderten feststehen, benutzt Werker in doppelter Weise. Helfen

sie ihm, einen Klienten (etwa eine Zahlensymmetrie) durchzubringen, so ergreift er sie ohne Zögern; stören sie dagegen seine längst vorher fertige Rechnung oder sind sie ihm sonst unbequem, so muß es die arme Wissenschaft ausbaden. Ich habe solche Fälle in Werkers Buche zu Dutzenden angetroffen. Das Gefühl der Unzuverlässigkeit in diesem Punkte wächst von Seite zu Seite und führt zu der für einen Autor höchst beschämenden Tatsache, daß man ihm alsbald nicht mehr von der einen zur andern Zeile traut. Wie das Präludiumthema zu phrasieren ist, hat Bach selbst in den Takten 10, 16, 17, 18, 19 und weiterhin angegeben. Werker bedarf einer anderen Phrasierung, nämlich:



sonst stimmt sein Rechenexempel nicht. Und wie kann jemand, dem es um Ergründung der Wahrheit zu tun ist, es vor seinem Gewissen und der Nachwelt verantworten, wenn aus den Takten 15—17 der Oberstimme:



zweimal das dreitönige (!) Thema herausgeschält wird (S. 50):

also unter offenkundiger Fälschung der Noten bei *, die im Original e und fis heißen. Derlei Taschenspielerkunststücke erwarten den Leser auf Schritt und Tritt. Noten werden fortgelassen, zugesetzt, Motive gekürzt, verlängert, Partikel von hier, von da genommen, — ganz wie es dem Verfasser beliebt, dessen Rechnung lange feststand, ehe er Bachs Musik ihr gefügig machte. Sehr peinlich muß es ihm sein, zu bemerken, daß er in der cis moll-Fuge (S. 60) einen ganzen Themeneinsatz, nämlich den von Takt 85—88 im Alt, zu zählen vergessen hat.

Die siebente Note des Kontrathemas heißt hier nämlich (wie an den analogen Stellen in Takt 95, 96, 101, 103 nach unten umgebogen) fis, nicht a. Denn nun muß das Exempel auf andere Weise stimmend gemacht werden. Dasselbe passiert ihm auf S. 68 unten. Hier scheint es, als sei der Alteinsatz des von ihm so genannten Kontrathemas in Takt 57 nur unterschlagen, um wiederum die „Symmetrie" zu retten. Der böse Bach!

Solche Unterschlagungen, die der Leser, wenn er die Noten nicht vor sich hat, natürlich nicht ahnt, kommen oft mehrere Seiten hintereinander vor, so, um bei der cis moll-Fuge zu bleiben, auf S. 74 unten. Die charaktervolle Achtelbewegung aus dem 2. Thema erscheint in der besagten Form nicht fünf, sondern neunmal, macht also aus dem schönen fünfblättrigen „Blütenkelch" auf S. 75 leider einen neunblättrigen. Um in den letzten vier Fugentakten außer der letzten Engführung des Hauptthemas mit dem 3. Thema noch eine weitere Engführung des Hauptthemas zu entdecken (S. 75 Mitte), dazu reicht meine Sehschärfe nicht aus. Werker sieht sie, weil sonst die beherrschende Zahl 5 in Frage gestellt wäre, was zur Ehre Bachs keinesfalls geschehen darf. Sehr erheiternd wirkt auf S. 81 f. die Tabelle aller derjenigen Töne und Tönchen, die in Werkers „Aufbauplan" der Fuge bis dahin keinen Platz gefunden hatten. Da aber auch diese irgendwie „begründet" sein müssen, kam er auf den Gedanken, sie von überallher zusammenzulesen und zu zählen. Der Leser sieht und staunt: es sind nach Werkers Zählung 115, also gerade soviel, als die Fuge Takte hat! „Der Schauende wird mit staunendem Entsetzen erfüllt vor diesem Baumeister Bach" (S. 65). Wirklich? Da ich merkwürdigerweise nichts davon verspürte, glaubte ich an der Hand der Tabelle eine Stichprobe machen zu sollen und fand — sehr viel weniger. Werker hatte, ganz abgesehen von allen vorhergegangenen Willkürlichkeiten, aufs neue gefälscht! Ich notiere davon nur folgendes (s. S. 82 oben):

Tenor: Note Nr. 6 ist an die vorhergehende angebunden, zählt also nicht; desgl. Note 16.

Alt II: Note 11 wie oben.

Alt I: Note 15 überhaupt nicht vorhanden.

Sopran: Note 15 an die vorige gebunden, zählt also nicht.

Weitere solcher Zauberkunststücke finde ich z. B. auf S. 112 ff., Präludium und Fuge in d moll betreffend. Wer sich die Mühe nimmt, Werker Note für Note zu kontrollieren, gerät von einem Staunen ins andere. Nicht ein einziges dieser Beispiele trägt die Evidenz der Natürlichkeit, nicht ein einziges überzeugt. Dafür krasse Willkür und Spintisiererei. Alles auf Kosten des „großen Baumeisters“ Bach, der sich dagegen nicht mehr wehren kann. Er würde sich schön bedankt haben für eine Tabelle wie die auf S. 10 ff., die – ganz abgesehen davon, daß sie drei Figuren unterschlägt, also auch zu gunsten der Theorie gefälscht ist – zum Verständnis des Baus der Cdur-Fuge nicht das geringste beiträgt. Und mit einem kräftigen barocken Musikantenfluche würde er sich verbeten haben, sich an den Takten 8–10 und 19–29 seines Cdur-Präludiums derart zu vergreifen, wie es Werker S. 15 ff. tut.

Diese Konstruktion des sogenannten „phonischen Nachsatzes“ mit der an sich wunderschönen Pyramidentafel auf S. 19 ist eine der größten Dreistigkeiten des Verfassers; inhaltlich der bare Unsinn. Ich fürchte, daß Werker, wenn er nicht beizeiten bei Seb. Bach und dem seit drei Jahren heimgegangenen A. von Oettingen hierfür Abbitte leistet, nie in den Musikantenhimmel kommt, sondern zu ewigem Dechiffrieren phonischer Nachsätze verdammt werden wird.

Diese unsaubere Wäsche in aller Breite vor unsern Lesern durchzuwaschen, erspare ich mir der überaus vielen notwendig werdenden Notenbeispiele wegen und führe lieber noch einige andere Entgleisungen des Verfassers an.

Unter den etwa ein halb Dutzend Kunstgriffen, mit denen Werker arbeitet, ist einer der gefährlichsten das leichtsinnige Umgehen mit Ausdrücken wie „Umkehrung“, „Umbildung“, „Variation“, „Verzierung“. Mit ihrer skrupellosen Verwendung — dem Leser als „selbstverständlich“, „leicht erkennbar“, „natürlich“ aufgedrängt — gelingt es ihm, bis ins Groteske gehende Motivbeziehungen herzustellen. Wäre Werker Advokat geworden, er hätte, um seine Delinquenten zu retten, sämt-

liche Paragraphen des Strafgesetzbuches auf den Kopf gestellt. Ich verweise auf die Auslassungen zur E dur-Fuge (S. 220ff.). Hier zeigt sichs, wie sehr bisher versäumt worden ist, solche fachtechnischen Begriffe streng methodisch durchzuarbeiten, und wie dringend notwendig es ist, auf diesem Gebiete jene streng formale Zucht einzuführen, die unsere um so viel ältere Schwester, die Philologie, so hoch gebracht. Dann wird ein beschämender Dilettantismus, wie ihn Werker verkörpert, in Zukunft nicht mehr möglich sein. Auch der gut mittelalterliche Ausdruck pes, den Werker sich für eine im Verlaufe eines Stückes wiederkehrende Figur aneignet, um handgreifliche arithmetische Übereinstimmungen zu erzielen, wird mißbraucht und muß sich grobe Deutungen gefallen lassen. Dabei stimmt die Rechnung nirgends. In der Choralphantasie „Komm, heiliger Geist“ (B.-A. 25 II, 79) nennt er pes die Figur:



Nach Werkers „prästabilierter Harmonie“ muß die Zahl ihres Erscheinens 53 betragen, nämlich die Hälfte der Taktzahl der Komposition. Um dieser fixen Idee willen eskamotiert er den zweimal erscheinenden Auftakt:



mit hinein. Das ist aber, Herr Werker, kein „Fuß“, sondern eine „Zehe“. Und warum ist trotzdem eine dritte dieser Zehen (in Takt 104) nicht mitgerechnet? Dasselbe Schwindelmanöver in der C dur-Fuge (S. 10 ff.). Wenn Bildungen wie Nr. 47, 60, 75, 85 als pedes zählen, warum nicht auch die in Takt 11 bis 12 (Sopr.), 7/8 (Baß), 23 (Alt)? Oder im Es dur-Präludium (S. 130 ff.). Hier sind nicht weniger als neun pedes unterschlagen (in Takt 25, 27, 42, 47, 49, 53, 56/57, 58, 61), was kein „Wenn“ und kein „Aber“ der nächsten Tabelle entschuldigen kann. Oder in den Tabellen S. 172—174, wo nicht nur die Zahl der sogenannten Begleitakkorde, sondern

sogar deren Originalform auf überaus kecke Weise gefälscht ist, wie sich jeder an der Hand seines Klavierexemplars überzeugen kann. Und der dies alles niederschrieb, wagte es (auf S. 136), einen Stein gegen Franz Kroll aufzuheben! Wagte es aber **nicht**, den Namen Busoni zu nennen, dem er wohl die Anregung zum Nachdenken über diese Materie verdankt und der schon 1894 in seiner Ausgabe des ersten Teils des Wohltemperierten Klaviers, dann noch breiter in der 1915 erschienenen Ausgabe des zweiten Teils in ebenso geistvoller wie behutsamer und bescheidener Weise über Bachsche Strukturen gesprochen hat.

Nicht einmal da, wo der Leser die Tatsachen schnell und leicht nachprüfen kann, herrscht Gewissenhaftigkeit. Um nachzuweisen, daß die Taktzahl 26 der dmoll-Fuge sogar in der Zahl der Notenköpfe (!) der sechsstimmigen Schlußwendung ihres Präludiums vorkommt (solche Dinge festzustellen, bereitet dem Verfasser unbeschreibliche Wonnen), druckt Werker diese selbst wie unter a) ab. Diese Fassung hat aber zwei grobe Fehler; der Bindebogen ist falsch, es fehlt das h̄, so daß eine häßliche Stimmenfortschreitung entsteht. Bach schrieb ganz sicher nicht wie Czerny, sondern wie unter b) und erlaubte sich den Luxus von 27 Notenköpfen.



Huschelig also und oberflächlich! Weiterhin, als Beispiel für die vielen verkehrten und nutzlosen Statistiken des Buches: S. 301 wird die immerhin ungewöhnliche Tatsache vorgetragen, daß die Zahl der Triller in der Fdur-Fuge zu der ihres Präludiums sich verhält wie 7 zu 14. Genaue Kontrolle deckt eine neue Fälschung Werkers auf. Er rechnet den Triller auf der

übergebundenen Note b des 13. Taktes unstatthafterweise für sich, ohne diesen Schlich auch in dem Paralleltakt 15 (!) anzuwenden, ferner den Praller in Takt 17 als richtigen Triller. In der Fuge dagegen werden die völlig gleichberechtigten Praller in Takt 45 und 55 aus durchsichtigen Gründen als unbrauchbar fallengelassen. Kann man, wem so etwas in die Feder fließt, auch nur einen einzigen Schritt weit trauen? Dabei wimmelt es von Verklausulierungen. Überall, wo Bach den orthopädischen Gliederverrenkungen Werkers nachgeben muß, und das Exempel zu stimmen scheint, ist er für ihn der unübertroffene Meister der Symmetrie. Stellt jener den Nachgeborenen aber vor Unregelmäßigkeiten, so heißt es sofort vorbeugend: nichts natürlicher als das, denn „aller etüdenhaften Schablone geht Bachs Symmetrie peinlich aus dem Wege" (S. 47, 221). Oder es werden die armen Herausgeber verantwortlich gemacht, die vor 50 und mehr Jahren nicht ahnten, daß Werker im Jahre des Heils 1922 ihnen ihren Bach buchstäblich an den Fingern herzählen würde. Es ist schon etwas Herrliches um eine eigene Methode!

Den Begriff des Motivs als eines Ausdrucksbestandteils, als einer Einheit, die nicht aus Notenköpfen, sondern einzig und allein aus seelischer Substanz besteht, gibt es für Werker nicht. Die Lage im Takte ist ihm einerlei. Er zerreißt es, wo es sein muß, gefühllos wie einen Fetzen Papier. Die Veränderungen denen es Bach unterwirft, haben sein Interesse nur so weit, als sie ein Würfelspiel mit Noten darstellen. Ebenso rhythmische Umgestaltungen. Melos ist für ihn Ergebnis bloßen Kalküls. Die Harmonik Bachs, als Mittel des Ausdrucks, wird ganz ausgeschaltet und tritt nur in Gestalt leerer Tonverwandtschaftssymmetrien in Werkers Gesichtskreis. Immer und immer wieder Optisches, nirgends Akustisches, wahrhaft Musikalisches. Es gibt gewisse Kranke, die sich einbilden, eine Kuh sei ein Pferd, und ein Gasthaus eine Kirche. Sie glauben das auch „beweisen" zu können und wundern sich des Todes, wenn ein Gesunder ihnen nicht beistimmt. So erscheint mir Werker in seinen „Studien". Er glaubt fest daran, daß das Thema der Cdur-Fuge folgende Gestalt hat:



oder das der c moll-Fuge:



oder das der E dur-Fuge:



nicht weil ers als rechtschaffener Musikant so fühlte und verstände, sondern weil ihn der Zahlendämon reitet. Er glaubt ferner daran, daß in dem Präludienmotiv * der c moll-Fuge:



die ersten drei Noten des Fugenthemas „verhüllt" liegen, während beide ebensowenig etwas miteinander gemein haben wie die Worte Gustav und Gasthof. Einer der vielen Beiträge Werkers zu einer neuen Phrasierungslehre ist auch die köstliche Fassung des Themas des E dur-Präludiums:



Es darf beileibe nicht noch das gis des 3. Taktes angehängt werden, sonst gerät die Zahl der Thementöne, die unbedingt (mit den Mordenten [!]) 24 sein und bleiben muß, ins Schwanken, und Werkers beste Idee wäre dahin. Dabei findet er noch die Stirn, zu behaupten: man sähe, daß Meister Bach sich „wie schon des öfteren mit der zeitgemäßen Art des Phrasierens in hellstem Widerspruch befinde". Quis ridet?

Im Orgelchoral S. 344 schreibt Werker den Triller in Form von so vielen Sechzehnteln (!) aus, als er für seine Rechnung braucht; im Thema der cmoll-Invention (S. 260) nützt ihm der Triller nichts, folglich bleibt er unberücksichtigt. Natürlich kommt nicht das geringste auf Richtigkeit oder Unrichtigkeit solcher Zahlenspielereien an, bei denen der Willkür und Eitelkeit Tür und Tor geöffnet sind. Nur muß, wenn schon einmal davon die Rede ist, Ehrlichkeit und Sauberkeit des Denkens auch hier vorhanden sein. Und diese fehlen.

Werker ist nicht ehrlich, weder gegen seine Leser, noch gegen sich selbst. Er setzt sich anstandslos über die Grundsätze der ihm wie uns in gleicher Weise übermachten musikalischen Logik hinweg und gerät in Sophistik. Von musikalischem Künstlertum vollends ist nichts zu spüren. Gewiß, man kann niemand zwingen, Musik mit dem Herzen zu machen, wenn er nur den Kopf dazu gebrauchen will. Aber dann soll dieser Kopf wenigstens klar und richtig zu denken vermögen. Werkers Dämon, der ihn verhext hat und schwerlich wieder loslassen wird, ist die Zahl, besser die Zahlensymbolik. Er hat sich ihr mit Haut und Haar verschrieben. Er ist krank an ihr. Er hat durch sie sein ruhiges, gefestigtes musikalisches Denken, seine künstlerische Selbstzucht verloren und irrt nun, „von einem bösen Geist im Kreis herumgeführt", in den Vorhöfen einer unfruchtbaren Spekulationskunst umher. Und so eng ist schon der Horizont um ihn geworden, daß er allen Ernstes vermeint, das alles, was er mit Schweiß und Mühe aus den großen Werken Sebastians herausgeklaubt, sei wirklich eine Offenbarung dieses Geistes und hänge leibhaftig mit dessen Kunst zusammen.

Der Fall ist tragisch und lächerlich zugleich. Tragisch, weil man erkennt, wie hier mit Fanatismus eine Idee verfochten wird, die sich selbst ins Absurde führt; lächerlich, weil die Mittel, mit denen dieser Kampf unternommen wird, den elementarsten Voraussetzungen wissenschaftlicher Forschung widerstreiten. Schließlich ist ja selbstverständlich, daß jeder, der sich jahrelang auf nichts anderes als auf ein Werk wie das Wohltemperierte Klavier einstellt, im Laufe des Betrachtens auf

Dinge trifft, die bisher nur unklar oder gar nicht gesehen wurden. Die Gerechtigkeit verlangt zu sagen, daß Werker die Erkenntnis einzelner, ohne Frage wichtiger Zusammenhänge dadurch gefördert hat, daß er seine Einseitigkeit und Verbohrtheit auf die Spitze trieb. Solchen Zusammenhängen unter ganz anderen Voraussetzungen weiter nachzuspüren, wird künftig niemandem verwehrt sein. Seit eine moderne Theorie die analytischen Untersuchungsmethoden und damit auch den Blick für die architektonischen Konstanten eines Tonstücks verfeinert und geschärft hat, ist mit einer immer weiter fortschreitenden wissenschaftlichen Grundlegung dieser so überaus wichtigen Forschungsdisziplin zu rechnen. Die Wege, die der Einzelne dabei einschlägt, werden verschieden sein, wie sie es bis heute noch z. B. im Gebiete der Harmonielehre sind. Aber sie dürfen niemals krumm und schief sein. Nicht weil die Behauptungen dieser „Studien" falsch, die Prämissen verkehrt sind, ist die Schrift verderblich, sondern der Gesinnung wegen, die in ihren Deduktionen herrscht. Möchte namentlich unser leicht entzündlicher musikwissenschaftlicher Nachwuchs gewarnt sein, sie ernst zu nehmen und sich überreden zu lassen, daß damit ein Nürnberger Trichter für das „Bachverständnis des 20. Jahrhunderts" gefunden sei. Die deutsche Bachforschung wird es jedenfalls ablehnen müssen, auf solcher Grundlage mit Werker gemeinsame Sache zu machen, und sich hüten, das Buch etwa als eine Leistung der deutschen Musikwissenschaft zu betrachten[1]).

[1]) Inzwischen hat die Veröffentlichung Werkers auch von anderer wissenschaftlicher Seite aus Ablehnung erfahren (A. Heuß in „Neue Zeitschr. für Musik", 1. Aprilheft; G. Schünemann in Zeitschr. f. Musikwissenschaft V, 8; R. Steglich ebenda).


EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 039 696 216



